

# Fredrikke

Organ for FoU-publikasjoner - Høgskolen i Nesna

## Drama Nettverk

Rapport fra samling på Nesna 20. – 23.oktober 2004



Anne Meek  
Tordis Landvik  
Kristin Jørgensen  
Tor Helge Allern

Pris kr. 95,-  
ISBN 82-7569-128-1  
ISSN 1501-6889

2005, nr. 10



HØGSKOLEN I NESNA

## Om Fredrikke Tønder Olsen (1856-1931)

Fredrikke Tønder Olsen ble født på handelsstedet Kopardal, beliggende i nåværende Dønna kommune. Det berettes at Fredrikke tidlig viste sin begavelse gjennom stor interesse for tegning, malerkunst og litteratur. Hva angår det siste leste hun allerede som ung jente "Amtmannens døtre".

Kildene forteller at Fredrikke levde et fascinerende og spennende liv til tross for sine handicap som svaksynt og tunghørt. Hun måtte avbryte sin karriere som gravørlærling fordi synet sviktet. Fredrikke hadde som motto: "Er du halt, er du lam, har du vilje kjem du fram." Fredrikke Tønder Olsen skaffet seg agentur som forsikringsagent, og var faktisk den første nordiske, kvinnelige forsikringsagent. Fredrikke ble kjent som en dyktig agent som gjorde et utmerket arbeid, men etter 7 år måtte hun slutte siden synet sviktet helt.

Fredrikke oppdaget fort behovet for visergutter, og startet Norges første viserguttbyrå. Hun var kjent som en dyktig og framtidsrettet bedriftsleder, der hun viste stor omsorg for sine ansatte. Blant annet innførte hun som den første bedrift i Norge vinterferie for sine ansatte.

Samtidig var hun ei aktiv kvinnesakskvinne. Hun stilte gratis leseværelse for kvinner, inspirerte dem til utdanning og hjalp dem med litteratur. Blant hennes andre meritter i kvinnesaken kan nevnes at hun opprettet et legat på kr. 30 000,- for kvinner; var æresmedlem i kvinnesaksforeningen i mange år; var med på å starte kvinnesaksbladet "Norges kvinder" som hun senere regelmessig støttet økonomisk.

Etter sin død ble hun hedret av Norges fremste kvinnesakskvinner. Blant annet er det reist en bauta over henne på Vår Frelses Gravlund i Oslo. Fredrikke Tønder Olsen regnes som ei særpreget og aktiv kvinne, viljesterk, målbevisst, opptatt av rettferdighet og likhet mellom kjønnene.

Svein Laumann

## Forord

---

Ting tar tid, heter det. Å gjøre ferdig en rapport fra nettverk i drama kan ta svært lang tid. Det kan vi bare beklage, men håper likevel at rapporten kan komme til nytte. Nettverksmøtet på Nesna kolliderte med en del andre arrangement av faglig interesse, og antallet deltakere ble ikke så stort som vi hadde håpet. Samlingen gav likevel et faglig påfyll og samlet kolleger for å ta opp aktuelle spørsmål for vårt fagområde på høyskoler og universitet. De nye reformene ser ut til å ha spilt oss litt ut over sidelinja, og situasjonen for vårt fagområde er mer usikker enn på lenge. Det er derfor å håpe at neste nettverkskonferanse på Notodden kan klare å utvikle noen tydeligere svar på disse utfordringene, og en tydelig oppfølging.

Det er kanskje symptomatisk at forsøket på å opprette et diskusjonsforum innen nettverket, der deltakerne kan legge ut utkast til artikler for å få tilbakemeldinger fra kolleger, ikke ble noen suksess. Det var kun 3 deltakere som registrerte seg, og diskusjonssiden fungerte aldri etter sitt formål. Vi har derfor lagt den ned.

Rapporten inneholder manus for workshopen i Community Theatre som de to nederlenderne Jos Bours og Marlies Hautvast fra STUT Theatre hadde, og forelesninger til Ottar Brox og Tor-Helge Allern. Den inneholder også Tordis Landviks presentasjon av sitt prosjekt med Sør-Samisk teater, og Tor-Helge Allerns beretning om et opphold i Nairobi for å etablere et samarbeidsprosjekt med en del institusjoner i Kenya.

Rapporten inneholder også en del skriv om selve arrangementet.

Nesna 15.10.05

Anne Meek   Tordis Landvik   Kristin Jørgensen   Tor-Helge Allern

## Innhold

PROGRAM FOR NETTVERKSSAMLING I DRAMA.....	4
Teaterprogram .....	5
Forskningsseminar under Nettverkskonferansen i drama/teater .....	7
Deltakerliste .....	8
Åpning .....	11
Dramaseksjonens presentasjon av egen profil .....	13
Forskningsseminar .....	30
Forestillinger om viten .....	30
På jakt etter situasjonsdefinisjonen .....	46
Fra Vattufall til Kenya.....	53
Erfaringer fra arbeid med forestillingen ”Vattufall” - utviklet av Sør-samisk teater i	
Björkvatnet, Tärnaby 2003/2004.....	53
Fra Nesna til Nairobi .....	57
LIVE.....	61
Nettverksoppsummering .....	66
Bachelor – mastergradsstudier .....	66
Nettverket .....	68
Supporting Statement for STUT Theatre in Utrecht .....	70
Adresseliste Norgesnett .....	74

# PROGRAM FOR NETTVERKSSAMLING I DRAMA

NESNA 20-23 OKTOBER 2004

---

## Onsdag 20.10.:

- kl 16.00 Registreringen åpner i 'Fredrikkestuen', i Studenthuset  
 kl 18.00 FORSKNINGSSEMINARET starter i 'Fredrikkestuen'  
 kl 21.00 Kveldsmat på 'Thorvalds'

## Torsdag 21.10.:

- kl 08.00 Frokost  
 kl 09.00 Registrering i 'Fredrikkestuen'  
 kl 10.00 Katma: *Sukker sirkus*  
 Black Box  
 kl 11.15 Åpning ved rektor Helge O. Larsen  
 Teaterformer i Nordland fylke v/  
 - Thor Inge Gullvåg, teatersjef ved Nordland Teater  
 - Ola Beskow, teaterleder i Nordland Fylkeskommune  
 - Preben Faye Schöll, teatersjef ved Figurteateret i Stamsund  
 - Torbjørn Gabrielsen, kunstnerisk leder TEATER NOR, Stamsund  
 13.00 Lunsj  
 14.30 – 17.30 COMMUNITY THEATRE WORKSHOP  
 med Jos Bours og Marlies Hautvast, Stut Theatre, Utrecht, Nederland  
 FORSKNINGSSEMINAR  
 18.00 Middag

## Fredag 22.10.:

- 08.00 Frokost  
 0900 WORKSHOP OG FORSKNINGSSEMINAR  
 13.00 Lunsj  
 14.30 Plenum - Nettverkssaker  
 15.00 – 17.30 Arbeidsgrupper  
 - Bachelor/Mastergrad  
 - Metodekursene  
 - Mappevurdering og andre vurderingsformer i drama  
 18.00 Middag  
 20.00 Teater NOR: *Bukser og bass*  
 Nesna Samfunnshus

## Lørdag 23.10.:

- 09.00 Dramaseksjonen ved HiNe presenterer eget arbeid med Teater i små samfunn;  
 Anne Meek: Kultureksperiment i Nesna kommune  
 Tordis Landvik og Tor-Helge Allern: *Fra Vattufall til Kenya*  
 11.00 Kaffe  
 11.15 Oppsummering Nettverkssaker  
 13.00 Lunsj  
 18.00 - 2200 Avslutnings-LAIV, Huske Sanitetsforening  
 24.00 Nordland Teater: DRACULA, Nesna Samfunnshus
- 

Fredrikke nr. 10, 2005

Organ for FoU-publikasjoner – Høgskolen i Nesna

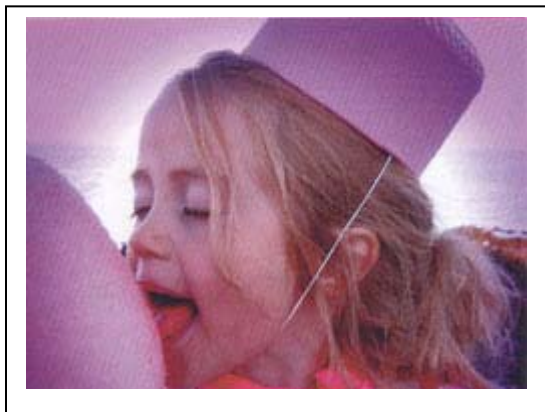


## Teaterprogram

---

### SUKKER SIRKUS

Katma



Lukten av sirkus, sukkertøyets magi. Barna som besøker «Sukker Sirkus» fristes og utfordres. De vil få erfare sukkertøyet presentert på en måte de aldri har opplevd før. Forestillingen er en fysisk og visuell opplevelse der alle sanser berøres. Og viktigst av alt:

Idé/manus: Katrine M. E. Strøm.

Scenografi: Ingunn Sønsteby.

Skuespillere: Katrine M. E. Strøm, Karoline Spjelkavik, Anders Karterudseter og Mette Enoksen.

### BUKSE OG BASS

Teater NOR



---

Fredrikke nr. 10, 2005

Organ for FoU-publikasjoner – Høgskolen i Nesna

Bukse og Bass er en visuell fortelling om å møte seg selv i døra. Mannen, skuespilleren og bassisten Øystein Sanne tar oss med inn i sin hverdag. Han deler sine intime tanker, bilder og dilemmaer med oss. Han inviterer oss til å bivåne eller "kikke på" sitt møte med seg selv. I dette møtet gror en kosmisk ensomhet, men også påminnelsen om mirakelet; en dokumentarisk fysisk opplevelse av å være tilstede - i live.

Med enkle virkemidler visualiserer han sin musikalske visjon og sin lengsel. Han viser oss avstanden mellom håp, drøm og realiteter, og hvordan denne avstanden blir en kreativ motor for ham både som menneske og som kunstner.

## DRACULA

Nordland Teater



fritt etter Bram Stokers roman  
Dramatisert av Gudmund Gulljord

Et victoriansk horrorspill for tre skuespillere, med den velkjente greven i ny tapping.

Den stakkars Harker drar til det fjerne Transilvania for å avslutte en eiendomshandel med en mystisk greve. Gjett hvem! –Dracula. Men handelen går ikke helt etter planen, og snart er Harker i den ondes makt. Når greven senere på mystisk vis dukker opp i London, blir de lokale pikene plutselig svært så blodfattige. Kampen mot mørkets krefter har bare så vidt begynt!

# Forskningsseminar under Nettverkskonferansen i drama/teater *Nesna 20-22.10.04*

*Å forske på eget felt – å forske på egen praksis*

---

Onsdag	18.00-19-30	<i>Forestillinger om viten; noen perspektiv på forskning i drama/teater</i> Tor-Helge Allern 1. amanuensis i drama ved Høgskolen i Nesna
	19.45- 21.00	<i>Aktuelle forskningsspørsmål og prosjekter i drama/teater</i> Tor-Helge Allern
Torsdag	14.30 – 16.00	<i>Forskning i eget samfunn</i> Ottar Brox Professor i sosiologi, seniorforsker ved Norsk institutt for by- og regionforskning
	16.15 – 17.30	<i>Skriveseminar - artikkelskriving</i> Ottar Brox
Fredag	09.00 – 10.30	<i>Skriveseminar</i> Tor-Helge Allern
	12.30 – 13.00	Oppsummering/avslutning

Seminarledelse og kontaktperson;

Tor-Helge Allern

[tha@hinesna.no](mailto:tha@hinesna.no)

75057851

41666003

Målet med dette forskningsseminaret er å stimulere til mer forskning i drama/teater ved å gi noen verktøy til å analysere og skrive om drama/teater som eget forskningsfelt, inkludert sin egen praksis i drama/teater. det vil inneholde et skrivekurs, som både åpner for kommentarer og veiledning under seminaret. Vi jobber også for at et utvalg av de artikler som blir produsert under og etter seminaret kan bli publisert av HiNe.



## Deltakerliste

---

Nettverkssamling på Nesna 20-23.10.2004

Høgskolen i Volda:	Prikken Vinding
Høgskolen i Telemark:	Jan Ragnar Setsaas
Norges Tekniske og Naturvitenskapelige Universitet:	Vigdis Aune Svein Gladsø
Høgskolen i Nesna:	Anne Meek Kurt Are Einmo Vivi Røreng Kristin Jørgensen Tordis Landvik Tor-Helge Allern
Dronning Mauds Minnes Høgskole:	Lise Hovik Børge Kristoffersen Brit Paulsen
Norsk Lærer Akademi, Bergen:	Elin Thoresen
Høgskolen i Stavanger:	Jorunn Melberg Karin B Bjerkestrand Anna Songe Møller
Høgskolen i Bergen:	Kari Mjaaland Heggstad Kjersti Hustvedt
Høgskolen i Østfold:	Carl Jacob Hafnor

# Pressemelding

---

## **For første gang arrangeres det nasjonal nettverksamling for drama- og teaterfagfolk i Nord- Norge. Det skjer på Nesna!**

Nesna er ikke automatisk verdens navle, dersom man ikke bestemmer seg for det. Seksjonen for Drama\Teater ved Høgskolen i Nesna vil gjerne markere seg som en faglig sterk seksjon og vise fagfolk fra hele Norge at det er mulig å drive god drama og teaterfaglig utdanning på en liten høyskole på en liten plass.

Fra onsdag 20 oktober til Lørdag 23 oktober vil drama/teaterfolk fra hele Norge samles til nettverkssamling i regi av Høgskolen i Nesna på Nesna. Arrangementer vil foregå nede i blackboxen og i Samfunnshuset på Nesna. Offisiell åpning vil skje på Torsdagen 21.10, med åpningsforestilling "Sukker sirkus" og presentasjon av teaterfylket Nordland (se vedlagt program). Denne dagen vil også våre gjester sette i gang Workshop og forskningsseminar.

Alle høyskoler i Norge som har drama og teaterutdanning, har siden 1990 vært medlem av et nasjonalt nettverk for utveksling av kompetanse, erfaring og inspirasjon. Nettverket samles årlig for å sette fagpolitikk, nasjonalt studiesamarbeid, internasjonalisering og forhold til andre kunsthøgskoler på dagsordenen. Dette nettverket skal fungere som en samlingsplass for alle retninger i faget: kunsthøgskole, akademisk vitenskapelige og pedagogiske.

### **Hele teater Nordland samles...**

Når vi får muligheten til å arrangere en slik nettverksamling for første gang her i nord, er det naturlig å presentere teaterfylket Nordland. Vi hadde en visjon om at alle teaterfaglige institusjoner i denne landsdelen skulle samles og gi våre gjester forståelsen av hvor mye som egentlig skjer i dette fylket, langt fra hovedstaden, og vi klarte det. For første gang er de alle samlet: Nordland Teater, Teater Nor, Figurteatret, Sydsamisk teater og "scenekunst i Nordland". Teaterfylket Nordland er levende med sterke amatørteatertradisjoner blandet med nyskapende scenekunst fra nye profesjonelle scener. Gjennom sceneinstruktørene i Nordland og Høgskolen sin utdanning av teater og dramapedagoger når vi også barn og unge. Det skjer mye! Dette vil vi vise fram.

### **Faglig fokus - nettverkssamling**

Når seksjonen for Drama og teater ved høyskolen i Nesna inviterer til nettverksamling vil "Teater i små samfunn" og "Forskning på eget arbeid" stå i sentrum. Vi inviterer våre kolleger til Workshop i Community Theatre med Jos Bours og Marlies Hausvast fra Nederland. Begge med faglig tyngde innenfor en teaterform som det også er på tide at Norge blir kjent med.

Det blir også gjennomført et eget forskningsseminar under nettverkskonferansen. Tema for dette seminaret er "Å forske på egen praksis - å forske i egne samfunn". Innledere er seniorforsker ved Institutt for by- og regionforskning, Ottar Brox og 1. amanuensis ved Høgskolen i Nesna, Tor-Helge Allern. Brox er æresdoktor ved Universitetet i Tromsø, og har gjennom snart 40 år gitt vesentlige bidrag til den offentlige debatten i Norge om bl.a. bosetting og sysselsetting. Brox vil også ha et eget skrivekurs under seminaret."

**Egen liten teaterfestival**

Sukker Sirkus med Katma i samarbeid med figurteatret i Nordland, Bukser og bass med Teater Nor, midnattsforestilling med Dracula – Nordland teater. Tre dager med spennende teater hører også til programmet.

**Vi håper dere finner dette interessant.**

**Kontaktpersoner:** Anne Meek: 75057853, Kristin Jørgensen: 75057937 \ 41571448 ,  
Tordis Landvik: 75057852 Tor Helge Allern: 75057851

# Åpning

---

## INTRO til TEATERFYLKET NORDLAND

I tillegg til å ønske dere velkommen til Høgskolen i Nesna, er det også vår store glede å få ønske velkommen til teaterfylket Nordland. Dere har allerede møtt Katrine Strøms teatergruppe KATMA, og skal straks få møte flere av teateraktørene i fylket vårt.

- Vår egen dramaseksjons historie er kort og effektiv. Den begynte med 3,3 vekttall drama i førskolelærerutdanningen for litt mer enn 10 år siden. Seksjonen teller i dag 4 heltidsansatte, og vi har nå et tilbud om bachelor i drama. Et bilde på seksjonens utvikling, som springer i hu når vi sitter her i vår nyervervede Blackbox, er fortellingen om da Tor-Helge, som nyansatt skulle vises omkring her og spurte høflig om det fantes noe sånt som et rekvisittlager. Han fikk da til svar; **”Rekvisitter? Er det kastanjetter og slikt?”** Det må jo kunne kalles ei rivandes utvikling når vi i tillegg til dette lokalet har et tilsvarende scenerom under oppføring i vårt nybygg. Dette lokalet vil da tilfalle studentsamfunnet, deres arrangement av teater, konserter, studentproduksjoner m.m.
- ***Det vi fyller disse rommene med er arbeidet vårt.*** Og i dramaseksjonen arbeider vi med en profil som vi kaller ***teater i små samfunn***. Dette arbeidet skal dere bli bedre kjent med i løpet av konferansen, men innebærer i korte trekk å finne arbeidsformer som
  - Gjør studentene i stand til å skape drama og teater virksomhet i små samfunn; noen eksempler på slik virksomhet er bydelsteater, amatørteater, performance, drama og teater for grupper med spesielle behov, etnisk bakgrunn eller andre former for lokal, eller stedlig tilhørighet.
  - Vi jobber med ulike grupper barn, ungdom, pensjonister, asylanter, studenter eller andre. ***Arbeidsformen og innholdet defineres etter gruppas behov***, og vi har hatt studentprosjekt i alt fra skole, barnehage, fengsel og mottak.

---

Fredrikke nr. 10, 2005

- **Men**

for at studentene skal utvikle denne kompetansen, må *de erfare og kjenne* til flest mulig ulike arbeidsformer innafor drama og teater. Vi ønsker å gi dem metoderikhet og variasjonsmuligheter. Derfor ønsker vi *for eksempel* at de skal kjenne til nasjonale og internasjonale drama og teatertradisjoner, men de skal også bli DUS med teaterfylket sitt, for her foregår det.

De som dere når får møte bidrar på ulikt vis til denne berikelsen og første mann ut er

- Thor-Inge Gullvåg fra Nordland Teater, Mo i Rana
- Ola Beskow, fra Nordland Fylkeskommune, Bodø
- Preben Faye Schøll fra Figurteatret i Nordland, Stamsund
- Sissel Helgesen fra Teater NOR, Stamsund
- Ada Einmo Jürgensen fra Sydsamisk teater, Mo i Rana

Tor-Helge Allern

## **Dramaseksjonens presentasjon av egen profil** (utdrag)

---

### **Hva er teater i små samfunn?**

Det som definerer teater i små samfunn er at det på én eller annen måte tar utgangspunkt i lokale forhold (tema, verdier og normer, fortellertradisjon), dvs. i en diskurs som skiller lokalsamfunnet fra storsamfunnet (nasjonen, autoritetene, overklassen, 'sentrum'). Teater i små samfunn dreier seg like mye om bydelsteater og subkulturers teater som bygdeteater. Det er ikke knytta til én spesifikk organisasjonsmodell, for eksempel amatørteater, men kan like gjerne dreie seg om halv- eller helprofesjonelle frie grupper, som er spesielt knytta geografisk eller sosialt til et lokalsamfunn, som for eksempel *Låverboys* fra Fauske eller *Totalteatret* i Tromsø.

Når vi snakker om Teater i små samfunn inkluderer vi amatørteater, frie grupper, teatergrupper i foreninger og idrettslag, der det lokale er et like viktig utgangspunkt som teater som kunstart. Når for eksempel Riksteatret opptrer i små samfunn, er det fra storsamfunnets perspektiv. Det er selvfølgelig både legalt og nødvendig, fordi det kan utvide og utfordre det lokale som referanse- og tolkningsramme. Men det som definerer teater i små samfunn er en balanse og dynamikk mellom det sosiale og identitetsskapende ved det lokale, og teaterkunsten. Blir ett av aspektene for dominerende, beveger vi oss enten bort fra den lokale diskursen, slik at mange både blant aktive og tilskuere faller fra, eller vi beveger oss bort fra teatret.

Det kinesiske ordtaket om at frosken som ser ut av brønnen tror han ser hele himmelen, er en påminnelse om at det lokale perspektivet blir for snevert hvis det betyr at det lokale blir alle tings målestokk. Men de fleste folk på kloden bor og virker lokalt, og forstår virkeligheten og kunsten fra et lokalt perspektiv.

'Teater i små samfunn' inkluderer amatørteater, teatergrupper i idretts- og ungdomslag, halv- eller helprofesjonelle frie grupper og institusjonsteater, som er knytta geografisk, sosialt eller kulturpolitisk til et lokalsamfunn. Det er ikke organisasjonsmodellen som er avgjørende, og det er ikke nok å knote nordlending eller bruke koder fra en spesiell ungdomskultur for å ha et lokalt perspektiv. Kvaliteten i forholdet mellom teatervirksomheten og de lokale omgivelsene er avgjørende for graden av lokal forankring. Det er en dynamikk mellom det sosiale, kunstneriske og pedagogiske i samspill med en lokal identitet.



# Community Theatre

workshop med

**Jos Bours og Marlies Hautvast fra Stut Theatre, Utrecht, Nederland**

---

## Introduction

**Jos:**

Stut Theatre company, founded in 1977, is a small Dutch theatre group. It is not an everyday professional theatre enterprise: our intentions and methods are different from most of our Dutch colleagues. Our objective is to create theatre plays with Dutch-born and migrant residents of working-class neighbourhoods in Utrecht, a city with 260.000 inhabitants in the middle of The Netherlands. Stut Theatre presents about fifty performances a year about themes related to life in these quarters, played by the very people who live there themselves. Over the past 27 years, we have given about 1.000 performances in this way with hundreds of residents participating.

Allow us to tell you something about Stut's history. We want to explain why we chose that name that is derived from the Dutch word for a mine support, how we worked with the inhabitants, learned from them, and developed several special creative methods. We want to tell you (and show you) about how times changed and the neighbourhoods too, how we stuck to our original objectives but how the contents of our plays and our theatrical instruments evolved over time. We also want to talk about how we gradually began to involve Turkish and Moroccan "newcomers" in our projects and what the consequences were of that development.

For this lecture we gratefully use fragments from the outstanding book "Community Theatre, Global Perspectives", written by our friend, dr. Eugene van Erven. He wrote the first comparative study of the work and methodological traditions of six community theatres around the world. Stut Theatre is one of them. We would not be able to formulate as well as he did, not only because of the content, but also because it hides our faulty use of the English language.

## The Beginning

In February 1976, five student actors of the Utrecht Theatre Academy were working as unpaid interns in schools and community centres of Pijlsweerd, a working-class area just north of downtown.

### **Beelden uit Pijlsweerd 1980**

Some women in Pijlsweerd asked these student actors if they could make a play for them to celebrate the fourth anniversary of their rent-control committee. At that time, I was working at the Theatre Academy as a dramaturg and they asked me and my partner, Marlies Hautvast, then a drama teacher in an Amsterdam youth centre, for help. When we saw how animatedly the women were telling their stories, we spontaneously suggested that the women become actors in their own play. Looking back, this discovery clarifies a lot of what we were trying to do, but during that period we, as artists and intellectuals, were so busy doing all the thinking for the community residents from an outside-image that we had no idea of the kind of the power that could actually come out of these people themselves. In hindsight, that request from Pijlsweerd was like hitting the jackpot, because letting the residents themselves play was totally unique for those days.

A little less than a year later, Marlies, myself, and a handful of other artists founded a volunteer group for stimulating this kind of community theatre in Utrecht. Marlies, a farmer's daughter, and I, the son of a mine official, called the group 'Stut', after the device that supports the ceilings of coal mine shafts. (My father was responsible for supplying these shafts supports). To us, the name 'stut' symbolizes the cultural support we want to provide for people at the bottom of society.

### **Beelden Jos met stut die uitlegt. 1 minuut**

#### **Erste projecten: Houtplein en WAO-stuk**

Intending to simply duplicate 'the' method we had distilled from our first Pijlsweerd play, we returned to a part of the same neighbourhood, the "Houtplein", to work with community residents who were treated as 'anti-social misfits'. The resulting 75-minute play, which would be performed eight times, contained lots of confrontations with civil servants (played by professionally trained Stut coaches), humor, and the unavoidable songs of struggle. But despite the eventual success, the preceding creative process had been far from unproblematic. We had not realized, for example, that during the first session the improvisation exercises we had designed, had forced the mentally unprepared participants to replay painfully humiliating personal experiences, which caused many of them to drop out.

For the next project in 1979, about disabled workers, we decided therefore to start the process more playfully and, in general, to behave ourselves less as reserved experts and more

as partners. For that new project we managed to recruit four new participants, actual disabled members of Utrecht steelfactories. To break the ice, we began the process with humoristic reconstructions of medical examinations, using the information that came out of those to design more specific instructions for a subsequent round of improvisations. These then yielded more personal stories about, for example, stress leading to quarrels at home or the embarrassment of being stigmatized as a loser by one's neighbours. As a result of our more sensitive approach and egalitarian attitude, the participants now allowed us to venture into more emotional personal terrain. The subsequent discussions and improvisations yielded a wealth of material from which we compiled scenes and songs centered around the life of a worker who always used to criticize his disabled neighbour for exploiting the system until he changed his tune after becoming disabled himself. The play "He WAO-er, wat nu?" was a huge success.

### **Brug bouwen over de klassenkloof**

At that time, Stut's main concern was to create a bridge between 'us' and 'them'. A trusting relationship with the working class residents was the indispensable basis for this kind of work. 'Stut Theatre' had to become a medium of communication, which could only be established if the artists could be trusted and could directly confront the community actors with specific issues, on the basis of that trust. Only then could sensitive issues coming from within the group be processed through theatre. At the beginning of the 80's, Stut worked with different groups in several neighbourhoods. This meant, in fact, that every working class district in the city had its own theatre group. Every individual staff member of 'Stut' worked with a specific group from a given neighbourhood, and therefore had direct communication with those particular people. Close to reality. That method of having a 'team' in the initial years functioned as a collective: exchange of experiences and individual support concerning the group and the direct task ahead.

### **Tien jaar: Carnaval**

That all changed in 1987. In honour of a ten year anniversary, "Carnival of the Giglets", with a total of 50 participants from all kinds of neighbourhoods was performed on stage. The play was a recollection of what we had been going on for the past years. This was the first production where all forms of expertise were applied: a playwright, a director, a technical assistant, a composer, etc. Previous plays consisted of interviews, discussions and

improvisations, and these elements were powerfully present in the final product. This was done in order to remain close to the thoughts of the participating inhabitants instead of losing oneself in pure artistic theatrical ambitions and associations. After ten years we thought that we had collected sufficient material and knowledge to go a step further.

### **Kort videofragment Carnaval: werksters**

#### **Arbeidsdeling en wat er nodig is aan skills**

From 1987 we left the idea that every workingclass should have its own theatre group. Beside these special neighbourhoodprojects now themes allied the people of several workingclass-neighbourhoods in our groups. In this way, developments in the neighbourhoods showed to better advantage on stage. From that time we actively started working with directors, making the overall structure much more professional in nature. But such a structure also has its danger of creating distance between intention and meaning, with the result that, during the process of writing, dramaturgic ideas start to live a life of their own which might alter the intended meaning that the actors wanted to put across. The director can also get carried away by theatrical theories, which sometimes do not correspond to the general structure of the play.

The danger is that the play becomes a generalisation or too abstract. Professionals have a different background. They focus on completely different things. In the last few years we have been training young directors with all kinds of backgrounds and cultures. Most of them already have a theatre or drama degree, in other words: people that have put their soul into theatre. But they soon discover that there are different tools needed to make this kind of theatre possible. First of all you have to love your actors that come from those neighbourhoods. You have to love their strength, their sense of humour, as well as their weaknesses and irritating side of them. You must understand their world and their dilemma's. The more you come to understand them, the sooner you learn to love them. You have to breakthrough your prejudiced perceptions and see what is on the inside. And you have to develop specific skills: how to look and interpret their behaviour, how to develop a method that suits them. That is very difficult because these people are strangers to theatre.

The gap is quite considerable. Theatre is a concept that is foreign, and not a trustworthy medium for those working class inhabitants. It is viewed as a mean of expression for other social classes in society. Theatre productions therefore, are not frequently visited by that particular class. Later on we will tell you more specific things about our method. First I will continue our history.

### **The Nineties: Integration of So-called ‘Minorities’ becomes an issue**

In Utrecht, unemployment rates have been rapidly declining since 1989 from 14 % to 8 %, because of above average local economic growth. But a differentiated scrutiny of these statistics per neighbourhood reveals that the majority of long-term unemployed, poorly educated Dutch-born and immigrant workers, live in working-class communities, which consequently also suffer much more than their share of associated problems such as crime, health, education, and relative poverty. Socioculturally speaking, the city is emphatically mixed. 10.1 % of the total population of 260,000 is of a nationally other than working-class neighbourhoods and, consequently, also in our plays.

A lot has happened with ‘our’ actors and ‘our’ public since the eighties. Where there used to be a feeling that ‘things would get better’ at the start of the 70’s—that consideration would be given to what people actually wanted—a sense of being neglected has come upon the Dutch-born people again. That feeling of being abandoned by ‘politics’ lives strongly among many people and is, in fact, a direct reflection of the poor interaction between government organisations and people living in particular neighbourhoods. This is evidenced by the extremely low voter turnout during elections, especially in those neighbourhoods where ‘Stut’ is active.

### **BEELDEN KANALENEILAND**

Kanaleneiland, on the southwestern edge of Utrecht, is an area of highrise flat buildings—estates I believe you can call them in correct English—and family homes in a row constructed in the late fifties and early sixties in response to an increasing demand for more spacious middle class housing with green around it. Beginning in the 1970’s, however, Dutch families began to move out of Kanaleneiland to even newer residential areas in nearby satellite towns such as Maarssen, Nieuwegein and Houten. They were replaced particularly by Moroccan and Turkish families, attracted to the spacious flats compared to the much more cramped conditions in the inner city’s older working-class neighbourhoods. By January 1998, of the 15,108 Kanaleneiland residents, 63.9 % were immigrants and the area statistically ranked amongst the city’s highest in the categories ‘unemployment’ and ‘poverty’.

In 1985, we began working in Kanaleneiland with a women’s group. All of them were indigenous Dutch. Ten years later, only one of the eight women who had originally participated still lived in Kanaleneiland. The others had fled to other neighbourhoods. This

---

Fredrikke nr. 10, 2005

rapid influx of foreign ‘guest workers’ and their offspring were felt to be threatening by many Dutch people. Irritations developed at both ends of the cultural divide about each other’s life styles. Irritations became fixed prejudices. Different ethnic groups withdrew within their own communities. The Dutch blamed the Turks, the Turks the Moroccans, the Arabian Moroccans blamed the Berbers.

In this way, a social polarisation took place, especially because of the rapidly changing demographics in places such as Kanaleneiland. The extreme rightwing Centre Party quickly gained in popularity thanks to this development, particularly in the areas where we were working and among the people that we worked with. Whenever we asked these people what our next play should be about, increasingly we would hear: ‘the foreigners’.

We chose not to ignore these calls but to communicate these feelings and frustrations to the public. But we did want Dutch as well as foreign people to interact in the creation of our new play. At first, we had little contact with foreigners let alone much knowledge of their cultural means of expression.

As professional artists, we had always prided ourselves on our ability to bridge the gap between us as middle-class facilitators and our working-class community actors. But what did we know about Turkish and Moroccan culture, let alone their working class culture. Ideally, we realised that we would need a Turkish or Moroccan director to work with actors from that origin. But to select a director purely because of his or her cultural background would mean that they would not get the full artistic recognition they deserved. And then there were very few directors of Turkish or Moroccan origin in Holland to begin with, and none of them expressed any interest in working with their own people in Utrecht’s working-class neighbourhoods.

## **Marlies:**

### **Circles**

What does one do if Mohammed does not come to the mountain? In 1993 I contacted a women’s neighbourhood watch group in Kanaleeiland. Women from all kinds of cultures there were concerned about the decreasing safety on their streets. I therefore started working on a small pilot project just to take inventory of the possibilities. I soon created a play, named ‘Circles’, which was based on discussion and improvisations with four Dutch and four Turkish women.



Those were our very first hesitant steps into an intra-cultural space that was very new to us. And just like 15 years earlier, we looked around us in fascination in this totally different world. We were struck by the complete separation of the male and female worlds in the Turkish and Moroccan so-called lower milieus. When they are together in their women's world, women are very open, but at the same time they can also be very judgmental. If a woman is too focused on public life, makes up her eyes, she often gets labelled as bad. This applies to both Moroccan and Turkish women, with the proviso that more first-generation Turkish women have managed to liberate themselves. Moroccan women are more easily kept in check by their men and they submit more readily.

June 1993, after six months, 'Circles' was performed on stage. It was a huge success in the Kanaleneiland-district where it was shown. We were astonished to see how the women from the two cultures communicated with each other and with me. 'Circles' soon yielded a sequel. An enormous amount of unused material had been left over from the 'Circles' discussions and improvisations and could easily be turned into another show. But three of the four Turkish woman would not (or dared not, or were not allowed to) continue with the initiative if the play would be performed outside their immediate district, or, even more importantly, if there were men in the audience.

With a Turkish, a Dutch and a Moroccan woman (from 'Circles'), we subsequently created a new play in 1994: "De Dag, de nacht en het overleven" (Day, Night, and Survival). This play depicted a situation where a Dutch woman named 'Nel' and a Turkish woman named 'Fatma' both go on a survival adventure, which, if they come out of it alive, will ensure them a proper job. This theatrical metaphor of survival became one of our most successful productions ever.

So we create two plays every year: intercultural mixed or not, but also "monocultural", with adults, with Moroccan kids, Turkish women, Dutch homosexuals, always with the principal: to show working-class experiences from within.

We will now show you a five-minute compilation of fragments.

**Compilatie: 5 minuten**

-1.	Liefde(VHS)	Hans en Hennie lopen
-2.	Zonen	Said: 4 vriendinnen per dag
-3.	Liefde (DVD)	Vechtende meiden
-4.	Tuin (DVD)	Saliha en Zahira: is hij mooi?
-5.	Liefde (VHS)	Cor en Truus: staat in de weg
-6.	Zonen	Begroetingen verklede vrouwen
-7.	Lombok (DVD)	Willem zingt

---

Fredrikke nr. 10, 2005

- 8.            **Krulletjes**            **Muazzes en Ismail (grote band)**
- 9.            **Lombok (DVD)**        **Ik ben kwaad op je!**
- 10.          **Ondiep (DVD)**        **Maria, Annie en Alie zingen**

Several methods

#### **Proces: ervaringen opgeslagen in foto's....**

What actually occurs in the initial stages of this creating process? First we want to discover their experiences. There are many ways to evoke these. Interviews, improvisations and following discussions are a basis for creating a play.

We will show you two examples.

The first one is taken from a project, we made in 1997 in “The Haygate”, a neighbourhood with a negative anti-social stigma. Things went very bad in this quarter and in cooperation with a social worker we created a project about the history of the Haygate to face the history with its negative stigma and so to proceed a positive one. We started a weekly “history-morning” and asked the residents to come there with their own photos taken from albums and old shoeboxes. I invited them to tell the stories behind the photos and she finally interviewed them. In this way two images were developing at the same time: the photos, which were scanned and presented at an exhibition. And the stories, which were the basis for the script, that was performed by ten original Haygate residents. The exhibition and the theatre play was presented every night in the small Community Centre during a “cultural week” about the history of the quarter.

#### **VIDEOBEELDEN HAYGATE. 4.30**

#### **...en verhalen. Improviseren en praten: Tranen**

A second example is taken out of the working process of Tears in the Rain (1997), about educational problems of Turkish, Moroccan and Dutch parents.

The idea for the Tears in the Rain project in Kanaleneiland emerged from two earlier projects: “The Day, the Night, and the Survival” and “The Sadness of the Neighbourhood” both referred to parents who have trouble with their kids, but those scenes were not really fleshed out. But at the same time, we noticed that those were exactly the scenes that people talked about most after the shows. In January 1996 we therefore began calling around to community centres to check whether there was an interest in an intercultural community play about parenting. The response was overwhelmingly positive.

## **RESEARCH**

From January until the summer of 1996 we gathered information about intercultural aspects of raising teenagers in Utrecht's immigrant and working-class neighbourhoods. We first went in search of relevant organizations and institutions.

A Turkish civil servant explained that Turkish parents put a lot of pressure on their children to succeed in school and have careers they can impress people with in Turkey. They use Dutch families as their yardstick, much more so than Moroccan families, which tend to look down on Dutch society as far as too liberal. I also talked with a Moroccan health information officer specializing in venereal disease and drugs. Joe was particularly struck by the grim picture this person painted of Utrecht by night: "He hangs out in coffee shops and street corners and mentioned how shiny cars suddenly appear near a school's playground, offering 300 guilders (150 euro) to a kid if he takes a small packet of drugs across town. He told us that per evening 70,000 guilders worth of drugs are traded on the Vleutenseweg alone". But Stut's informant also emphasized that less than fifteen per cent of Moroccan youth are involved in this line of business.

### **Recruiting Participants**

Finding the Dutch and Turkish participants for the project was relatively straightforward. The Turkish parents committee, of which Talât Arslan was a member, also provided a Turkish father, and a Turkish mother. The Kanaleneiland discussion group on neighbourhood safety became another important source of actors. Wil, a Dutch mother in her early fifties, and Feryal, a Turkish mother in her thirties, came from there. We also invited several Stut veterans whom they knew were struggling with their own teenage kids.

Four Dutch and four Turkish participants attended the first workshop session 13 November 1996. Despite promises from Moroccan community organizers, we had been unable to recruit any Moroccan actors. They knew it would be next to impossible to find Moroccan women but they had hoped to convince at least a Moroccan father and son to participate. They continued looking while the creative process got underway. Later on the Moroccan Jamal and Mimoun joined the group.

### **The process**

The players know that they are going to perform a play, but most of them do not have any experience. They have been asked by us because they have had certain hard experiences with

the education of their children. They are not so much theatrical motivated as they are motivated with respect to the content. It is exactly the theatrical part of which they are uncertain. It is the task of the coaches to talk to them about their experiences, in which- hardly unnoticeable- the connection with the theatrical part is made. We consciously do not start with warming-ups or other theatrical exercises. We do not want them to fantasise, we want them to show their experiences as concrete and differentiated as possible: what is general in the group and what is special per individual? And- in cultural plays- which role does the cultural background play?

### **Hoe krijg je mensen aan het spelen?**

There was a group of ten parents. They were mostly unknown to each other, no one played in theatreplay before. Feryal is a Turkish mother in her late thirties. She had huge problems with her nineteen year old son and in an interview she had candidly talked about it. But this beautiful mother did not want to take part. We invited her anyway to be present at our meetings as a commentator.

At one of the first meetings the director devised a situation in which a 15-year old daughter comes home with the announcement that she does not want to study anymore. This situation was actually going on at one of the Dutch mother's homes. The director assigned the concerning mother to view the situation not as a mother, but as a child. So the mother played the part of her own daughter. We know that such an assignment will develop itself nicely. Parents who are allowed to play their own child in a quarrelsome environment, often use the opportunity to get certain annoyances about their children off their chest. This soon gives the scene a character of a great deal of one-line dialogues. Our experience is that a lot of conflicts in the districts are argued in the same way. And some of these elements will reappear in the final script. However, at this point we are not yet occupied with the final drama script, but we try to get a better insight in how mothers try to find solutions. After this scene, the director stops the performers and asks the viewing players what they have just seen. After a while even Feryal gets up to speak: "my son would never act in such a way". The director asks her to show us how her son at that time reacted, in other words: to play her own son. At this stage Feryal is extremely motivated: she realises the importance of showing her son's manners. And plays. We will show you another improvisation taken from this process. About drugs.

### **Videovoerbeelden improvisatie Carla en Leida. 3 minuten.**

---

Fredrikke nr. 10, 2005

Organ for FoU-publikasjoner – Høgskolen i Nesna

**Jos:**

**Schrijver noteert**

In this way the parent-players are discussing by means of showing and sharing their experiences in a physical way. Individual experiences get a coherence. This kind of analysing always stays very concrete. One can ask a question instead of giving a judgement. And we get beautiful vulnerable inside-images. This method offers participants the chance to build trust and to familiarise with the basics of theatre.

The director facilitates the early improvisation and discussion sessions, every minute of which is recorded on audio tape, while I as the playwright take notes about character traits, gestures, attitudes, and linguistic particulars. These details come in handy later, when the director and playwright together shape the improvisational materials into an effective theatrical form that minimises the distance between fiction and reality. In the discussions after the improvisations the participants often say things that are much more complex than what they had been improvising. That's also very important for the playwright.

What is the relation between their reality and this kind of theatre? An example of how we analyse their attitudes towards life, their choices, their dilemmas, contradictions and their language and use this as the basis for our dramamaterial.

In the first scene of *Tears in the Rain* a young Turkish mother panics: her young son has disappeared. All the other actors in the play concern themselves with the incident. They form part of the inhabitants living in the block of flats, namely those that could be situated in Kanaleneiland. We see the elderly Moroccan with an old fashioned coat on, a plastic shopping bag, a knitted cap, and a Berber language that sounds loud and raw in Western ears. We see the Turks, who automatically, the second that they encounter each other, switch over to their own language, and as a result 'shut out' those who cannot comprehend. We also see the Dutch couple that, in their bittersweet Utrecht dialect, comment on the manner in which the 'foreigners' raise their young. "That Turk living at number 24 has lost her kid! Damn, don't they know how to look after them? I had to do the same thing!" This is the viewpoint that the outside world has of those people. We intentionally created that image, combined with plenty humorous effects, at the beginning of the play in order to evoke laughter and recognition. This was done in the initial stages in order to get the public alert for the things to come. In the rest of the play these same actors bravely show a completely different side of themselves. At this stage the characters in the play don't seem to be as simple and one-track-minded as one

thought them to be. This train of thought is accounted for in “Tears in the Rain”. A part of that is already evident in the first scene where the Dutch mother gets upset with the Turkish mother, but as soon as the Dutch husband starts to reproach the Turkish woman (“Well Well Well, how the hell could that have happened?”), his wife shows another side of her by exclaiming to her husband: “Don’t start nagging, start looking!” Man and wife therefore, do have their opinions of the things that go on in their flat, but they do show concern, and do take the trouble to help looking. A block of flats with people from foreign cultures living around you has diminished that safe identity of belonging to a ‘Dutch’ culture. You feel dislodged in a way because what once was a ‘far-from-home’ world, has now come to be a part of your direct environment. On the other hand, however, the urge to survive does bring you to the realisation that you have to make the best of things.

**Video: eerste scene Tranen 2.30**

This attitude towards life, as well as the way to approach it, is quite recurrent in working-class districts. It has to do with the fact that life there does not manifest itself as just one phenomenon, but rather as a set of confusing and contradictory appearances. Life at the bottom of society is full of dilemmas and a continuous struggle. Not so much against the dominant forces of society, because these are just anonymous and abstract concepts. We take these rather complicated circumstances from daily reality and try to find some kind of way to work on it, with respect to communicating it to the public. We also make sure that the issues are communicated in a language that is their own: that is to say that we use conflicts and contradictions, within particular characters and situations, as building blocks to base our plays on.

Authenticity, in attitude as well as in expression is what is most important here. In our society language and expression are set according to middle class standards. In theatre it is often the same. But for a type of theatre that searches for truth at the lower class of a society, dominant norms dictated by the middle class offer little possibilities. Our community theatre works with different norms, it speaks its own specific language. The Dramaturgy of the work from Stut Theatre considers the language of the so called common people as a fundamental element. This language expresses the look at the world from below. That look is full of contradictions. And very interesting for theatre-people! This search for contradictions and conflicts is therefore a quest to find the truth behind the people living in that neighbourhood. An image from the inside.



### **Van material naar script**

How do I compose a script from this material? Everything that is said is recorded and typed literally. In this way the playwright familiarises himself with the nature, attitudes and language of those particular actors. This is how he creates certain roles for various individuals. The gap between the character and the actual individual remains minimal which is of vital importance when dealing with people that have little acting experience. Now we have to start thinking in terms of theatre.

The director and playwright first start looking for images, situations and expressions that have been exposed as a result of what the actors have communicated to them. Whether they form some kind of association with our set visions. These images, situations and expressions are mainly selected on the basis of what they expose with respect to conflicts between people, or particular contradictions that rise up to the surface. It could also be that these people say one thing but mean something else.

### **Basisprincipes van schrijven**

Our audience never visits the regular professional theatre. It is used to the most traditional dramatic forms. The older generations probably know the oldfashioned “Volkstheater” or the 19-th century naturalism of Herman Heyermans, the Dutch Henrik Ibsen. The younger generation is gazing at TV-soaps which are built very traditionally. Seeking the connection with the neighbourhood-audience, it seems to be obvious to use these traditional forms and structures. But we don’t love to make obvious theatreplays. Never underestimate your audience! Every new play must be an artistic challenge, not a simple formula. Such a formula is not sufficient to imagine the essence of life at the bottom of society.

There is a big variety of players. We don’t select theatre-talent, so you can expect everything. The “talking heads”, often active residents, who perceive that it is impossible to communicate on the theatre-floor only with their head. The one-liner-users, often the authentic inhabitants of the Utrecht popular neighbourhoods. You already saw them answer the question: “What are the main characteristics of having sex at an advanced age?” And there are the really talented, who are able to express everything with their body. But most of them do have mixed talents and skills.

It has consequences for me. In my plays one can seldom see characters who are developing. But sometimes it happens. For that I need talented players who are able to express changes

within themselves. In 1994 I wrote *De dag, de nacht en het overleven* (Day, night and surviving) for two women. To imagine the intercultural problems Marlies and I invented a metaphorical concept: a Turkish and a Dutch woman are sent on a survival trip by their employer. They have to integrate obligatory. They have to bring this trip to a good end to get a job as niggling worker. I showed a grumbling, cynical Dutch woman, Nel, who participates with aversion.

Her big pain point is that she had to pay 1500 guiders for a training course while it was free for Turkish and Moroccan women. (This so called privilege-policy of the Dutch government made much bad blood in white working class areas).

Besides her there is Fatma laying herself out to make a positive impression. Both women come to a deadlock at a broken bridge over a gap. What to do now? The play shows what happens then during the day, the following night and the early morning. Forced by these circumstances the women have to show much of themselves. Specially the shared experiences with their men and children cause understanding.

### **Scene 2 Dag/Nacht fragment 8 minuten**

Not pure esthetic reasons caused me to this choice. We want to monkey with the rusted attitudes and opinions of the Dutch audience. We know they look at the place Arguseyed because of the subject of the play. We build it in a way they can identify with Nel's pain. In her they recognize themselves, their problems and how they are treated and condemned by the white middle-class when they speak critical words regarding to "the foreigners".

Once their own pain is recognized, they are able to open their hearts for Turkish Fatma. In this way I connect content with aesthetics trying to give an insight in sometimes mysterious human actions and attitudes.

But other plays I build in a more associative way. My ideas never develop out of a theoretical concept. I wish to point out what is needed to catch a specific problem of a specific class with specific individuals in a specific time and describe it, clarifying and reducing it to an essence. My dramatic structures are open, apparently entangled. More a collage and not so much a "well-made-play". Scenes seem to have no connection at first sight, but there is a kind of connection developing. Contradictions and conflicts- if need be I keep them unsolved. In my dramatic form I don't suggest that everything has to be the way it is. Maybe things could go different way.

Fictionalized texts could represent the experiences in a more interesting and profound way. It allows us to approximate a more complex truth by reconstructing these experiences on stage. Adding his own perspective, the writer can unravel deeper layers, structure the material, and develop a more theatrical form without creating a distance with respect to the audience or the actors. And the same goes for the mise en scène that the director designs. In “love” (2000) about love- and sexual experiences of 50+ residents there is a scene in which a 50-year old woman looks back at the time when she was 16 and pregnant. She is playing the situation with her mother and father and commenting it at the same time. Now I mix past with today, monologues with dialogues, I use photographs and songs.

### **Fragment Liefde**

The audience is always present at our performances: it plays one's part. We speak to the audience as a “Dritte im Bunde”. And it is a wonder: the theatrical untrained- audience does not take with difficulty my structures. It watches and reacts with laughing, silence or comment. And so it has to be in this kind of “volkstheater”. Maybe their way of looking and making connections is close to my way of writing: concrete, full of associations and apparently jumping from the one subject to another. And nevertheless a whole.

We hope that the audience, who at times recognise the intense emotional situations that take place, do not lose track of the story when identifying themselves with the characters in the play, but constantly remain alert and critical when it calls for insights such as: what would I have done? What would my possibilities be? Why do people react in this way, and not that way, under such and such circumstances in this particular age, under these conditions?

### **Afsluïting**

Over the past 27 years we have learned that if we want to appeal to our participants and audiences, most of all they need to be able to recognize the contents, the language and the attitudes of our characters. We offer them these ingredients on our plays, which we dish up in tantalizing, challenging, unpredictable ways and sometimes wrapped in unusual forms, but always based on their lived, concrete experience. Our participants and audiences and their environment are our starting point and our ending, because with our shows we always return to their places- and not the culture temples- to verify our aims. We look for a balance between art, life, authenticity, truth and imagination.

Doing an ad hoc production with community participants playing the roles the theatremaker likes to see them play, that's one thing. But creating continuity in the expression and reflection of their lived experiences is the true story. In this way, we have been trying since 1977 to give a voice to people in working-class neighbourhoods through theatre, people who have dropped out of regular education because their capacity for abstract thinking is allegedly too low. In our kind of theatre they can compensate for that supposed lack by mobilising their assets: their 'here-and-now' down-to-earth consciousness, their physical presence, their attitude filled with commentary, and their practical concreteness. In that way, a special theatre can emerge that according to a Dutch newspaper reviewer, is (quote) "warmer and richer than many a professional theatre performance".

# Forskningsseminar

---

Tor-Helge Allern

## ***Forestillinger om viten – noen perspektiv på forskning i drama/teater***

### **Innledning**

Det har vært en utbredt idé i norsk dramapedagogikk at det fins en spesiell kunstnerisk eller estetisk erkjennelse. Selv om jeg ikke utelukker at det fins særegenheter ved erkjennelse i kunst og kunstnerisk virksomhet, har jeg med min avhandling *Drama og erkjennelse* (2003) argumentert for et annet perspektiv; at de grunnleggende epistemologiske forskjellene ikke går mellom vitenskap og kunst, men på tvers av vitenskap og kunst. Jeg har også argumentert for at ulike dramaturgier uttrykker ulike epistemologier, dvs. er knytta til ulike tenkemåter om hvordan verden henger, eller ikke henger, sammen. Jeg forstår da epistemologi som tenkemåte, dvs. de tankestrukturer eller erkjennelsesmåter vi følger når vi vet, tenker eller avgjør noe (Bateson 1988; 246, Ølgaard 1991; 21). Epistemologien sier noe om kunnskapsprosessen, både hvordan vi får eller skaper viten og hva vi kan vite noe om.

I denne forelesningen tar jeg utgangspunkt i spørsmålet om det fins en særlig estetisk erkjennelsesform i drama/teater og kunst, eller om epistemologiske forskjeller går på tvers av vitenskap og kunst. Deretter går jeg nærmere inn på hva epistemologien forstår med viten, hvordan viten begrunnes, og hvilke dramaturgiske konsekvenser dette kan ha i drama/teater. Til slutt ser jeg på noen følger dette kan ha for forskning i drama/teater, og for forskningsmetoder innafor dette forskningsfeltet.

### **Erkjennelse i drama – estetisk erkjennelse?**

I argumentasjonen for å gi dramapedagogikk en større plass i datidas læreplan, Mønsterplanen av 1987, var det et vesentlig poeng at ”drama er en estetisk erkjennelsesform hvor kroppen og stemmen er uttrykksmidlene og følelsene og intellektet er refleksjonsmidlene”.<sup>1</sup> Denne argumentasjonen ble seinere fulgt opp i både veiledningen til M-87 i drama, og i mange av

---

<sup>1</sup> Grunnskolerådet 1984; 113.

lærebøkene som ble publisert av norske dramapedagoger etter 1985 (Morken 1985, Sæbø & Flugstad 1992, Heggstad 1998, Gaarder 1998).<sup>2</sup> Både i denne argumentasjonen, som var tydelig inspirert av Janek Szatkowskis teoretiske arbeid,<sup>3</sup> og alternative formuleringer (Paulsen 1994) som var inspirert av sosiologen Robert Witkin, dramapedagogen Malcolm Ross, og vitenskapsteoretikeren Søren Kjørups estetiske teori, ligger det som en forutsetning at det er en grunnleggende forskjell mellom vitenskapelig og estetisk (eller kunstnerisk) erkjennelse.

Ideen om en særskilt estetisk erkjennelse har sine røtter i Aristoteles. I følge Aristoteles har erkjennelse i kunst både preg av mimesis, eller gjenskapning, og det mytiske, og dette skiller den fra annen erkjennelse. Ved å knytte mimesis til erkjennelse oppvurderer Aristoteles det som Platon satte lavest. Selv om tingene ikke kan erkjennes fullstendig gjennom kunsten, så er kunsten verdifull. All erkjennelse er i følge Aristoteles basert på vår evne til å trekke lineær-kausale slutninger, dvs. ha innsikt i årsaken til at fenomenet er som det er og ikke kunne vært annerledes. Vi vet noe i kraft av bevis. Med bevis mener Aristoteles en slutning, som gir viten, og med viten mener han vår forståelse av beviset. Begrunnelsen for slutningen må være sann, for man kan ikke ha viten om noe som ikke er. Begrunnelsen må også være ubeviselig. For hvis ikke måtte også beviset bevises, og vi ender opp med en uendelig regress. Fordi bevis er noe allment og det allmenne ikke kan sanses, er det åpenbart for Aristoteles at sansing ikke gir viten. Det allmenne kan vi bare begripe ved å skille det fra tingene – og dermed fra sansingen.

Erkjennelse i kunst avdekker i følge Aristoteles ikke verden som den er, eller var, men hvordan den kunne ha vært. Det ideelle mønster for tingens utvikling fins i tingens form, for eksempel plottet (mythos) i en tragedie. Men Aristoteles forstår også tragediens mythos på et annet nivå, som bærer av mønstret for utviklingen av tragedien som (og den ypperste av alle diktningens) genre. Det ideelle i tingens form blir bare ufullkomment manifestert. Naturens tendens til ikke å oppnå det fullkomne ser vi i hvordan menneskets kropp settes tilbake ved sykdom. Det kunsten er spesielt velegna til å belyse er det ideelle som bare sjelden kan avdekkes i virkelighetens verden. Det er derfor vi kan vi glede også i selv de mest frastøtende objekt, fordi det som gir oss glede er det å erkjenne hva hver ting er. Et spesielt trekk ved

---

<sup>2</sup> Jeg har også selv argumentert for en slik forståelse av erkjennelse i drama, men har også kritisert det jeg har oppfatta som en utilfredsstillende begrunnelse (Allern 1995, Allern 1997). Jeg har med bakgrunn i Bateson forstått estetisk erkjennelse som en kombinasjon av primære og sekundære mentale prosesser, med bevisstheten og underbevisstheten som ytterpunkt. Mitt poeng nå er at en estetisk erkjennelse ikke er en spesielt kunstnerisk erkjennelse, men et mulig nivå i all erkjennelse.

<sup>3</sup> Se bl.a. Szatkowski 1985.



diktekonsten er dessuten at den kan framstille det som hindrer erkjennelse, *hamartia*, en menneskelig feil som for eksempel Oidipus' sinne. Betydningen av mimesis ligger nettopp i kunstens evne og glede over å gjenskape selve skaperprinsippet, og dermed fungere som korrektiv for det som naturen mislykkes i. Det er på denne måte kunstneren nærmer seg det allmenne eller universelle.

Begrepet 'estetisk erkjennelse' er også tydelig knytta til den tyske filosofen Baumgartens estetiske teori, som var et forsøk på å oppvurdere kunsten som en måte å erkjenne verden på i kjølvannet av Kant. Det er også inspirert av Søren Kjørups teori om det estetiske, som viderefører Baumgartens perspektiv. I følge Kjørup søker vitenskapen det generelle gjennom det generelle, mens kunsten søker det generelle gjennom det partikulære eller individuelle (Kjørup 2000; 170f). Baumgartens og Kjørups begrunnelse er tydelig beslekta med Aristoteles'.

I sin norske eller nordiske variant er begrepet 'estetisk erkjennelse' synes også å være påvirket av Brecht og dialektikkens forståelse av kunnskap, ved å peke på at den er en foranderlig prosess (Grunnskolerådet 1984), selv om Brecht ikke argumenterer for en særegen estetisk eller kunstnerisk erkjennelse. Det innebærer et syn på kunnskap som har beveget langt unna Aristoteles' epistemologiske fundamentalisme, med dens 'evige lover' om det ideelle ved tingene. Men det er en tenkemåte som opprettholder selve ideen om at erkjennelse i vitenskap og kunst er grunnleggende forskjellig. Med Veiledningsheftet til Mønsterplanen av 1987 ble det ikke bare hevdet at kunnskap er mulig og viktig i drama, men at drama er knytta til et spesielt syn på kunnskap;

"Kunnskapssynet tar utgangspunkt i at kunnskaper må være meningsfylte og ha betydning for elevene. Kunnskapstilegnelsen vil først og fremst foregå gjennom aktiv medskapning ... (Grunnskolerådet 1988; 10)".

Bak ideen om en særlig estetisk erkjennelsesform ligger det derfor ulike kunnskapssyn, vi kan både finne ideer om epistemologisk fundamentalisme (kunnskapens fins allerede og det vi gjør gjennom forskning er å avdekke den), og en dialektisk oppfatning av at fordi verden forandrer seg (som kamp mellom motsetninger), må også kunnskapen om den være foranderlig. Dette illustrerer en eklektisk anvendelse av flere epistemologier i drama. Men først og fremst er dette et uttrykk for det moderne samfunnets inndeling i atskilte sfærer, vitenskap, etikk og kunst, som Kant gir den filosofiske begrunnelsen for. Dette skillet er grunnleggende i den moderne tenkemåten, og en kritikk av det moderne som tenkemåte må

også søke å løse de flokene som er knytta til dette perspektivet. Det har gitt oss en utdanning, der ('virkelig') kunnskap både er skilt fra etikk og kunst, og en kunst som tilsynelatende er atskilt både fra etikken og vitenskapen.

Da det ble utvikla læreplaner for musikk, dans, drama i videregående skole i forbindelse med Reform-94, var paradigmet om dramaforløp og ideer om estetisk erkjennelse etter det jeg kan se radert bort. Uten å vurdere dette reformarbeidet som helhet, framhevet man på denne måten at teaterkunsten er atskilt fra læring og erkjennelse, eller i det minste at kunnskap ikke er viktig i kunst hvis den ikke dreier seg om kunsten selv, og dens virkemidler. Men det å framheve kunsten for sin egen skyld er også et syn på kunnskap. Det er knytta til en epistemologi som opprettholder modernitetens idé om at det grunnleggende epistemologiske skillet går mellom kunst og vitenskap, og ikke på tvers av kunst og vitenskap.

I kontrast til dette fins det en annen tradisjon, som ikke skiller mellom erkjennelse i vitenskap og kunst. Denne tradisjonen går tilbake til det før-moderne og mytens *aletheia*. Dette begrepet beskriver både myte, sannhet og virkelighet. Gresk filosofi med Platon og Aristoteles definerte et skille mellom myte og *aletheia*, dvs. mellom myte og sannhet/virkelighet (Allern 2003; 138). Både Brecht og Heathcote er eksempler på den alternative tenkemåten i drama, og de har begge understreket forbindelsen mellom vitenskap, kunst og pedagogikk. Jeg argumenterer med Bateson for dette alternative perspektivet, dvs. for en epistemologi som integrerer det estetiske som et potensial ved all erkjennelse, og ikke som et særlig trekk ved erkjennelse i kunst. Det estetiske forstår Bateson som en søken etter helheter, etter mønstre som forbinder. Det estetiske gir oss en forståelse av deler gjennom deres relasjoner, og av denne grunn avviser Bateson at bevisstheten er vår primære veileder til viten, fordi den framhever det partikulære og lar oss se en dualistisk verden (Bateson 1991; 299f). Derfor er det kombinasjonen av primær og sekundærprosesser vesentlig i den epistemologi Bateson argumenterer for, og som i særlig grad kommer til uttrykk i lek, drama og teater.

Ideene om en særskilt estetisk erkjennelse har som utgangspunkt at man oppfatter vitenskapelig erkjennelse, som en søken etter objektiv, lovmessig viten. Psykologen Jerome Bruner ser fortellinger som en særegen form for erkjennelse, og baserer det på en idé om at det fins to grunnleggende forskjellige tenkemåter; den paradigmatisk og den narrative. Hver av disse tenkemåtene gir i følge bruner helt spesielle måter å ordne våre erfaringer på når vi konstruerer vår virkelighet. Selv om de er komplementære, kan ingen av disse to tenkemåtene reduseres til den andre, uten at det går ut over mangfoldet i vår tenkning (Bruner 1986; 11).

Den paradigmatiske tenkemåten bruker vi i undersøkelser av vitenskapelige hypoteser, og den tilstreber velbegrunna, logiske argument i en søken etter universelle betingelser for en empirisk sannhet (op cit; 12f). Den narrative tenkemåten søker den gode fortelling, det fengslende drama, troverdige, men ikke nødvendigvis 'sanne' historiske beretninger. Den er opptatt av menneskelige eller menneskelignende, intensjoner og handlinger. Den søker å formulere tidløse mirakler som konkrete erfaringer, og plasserer erfaringen i tid og sted (op cit; 13). For Bruner er fortellingen, selv om den er en måte å erkjenne på, grunnleggende forskjellig fra vitenskapelig tenkemåte.

Problemet med denne dikotomien er at vitenskapelig tenkemåte kan være så mangt, selv om den har noen kriterier til felles. Vitenskapsteoretikeren Thomas Kuhn (1996) peker nettopp på at det fins grunnleggende forskjellige paradigmer, dvs. epistemologiske posisjoner, i vitenskapen. Derfor er begrepet 'estetisk erkjennelse' misvisende, hvis det er knytta til en forestilling om at vitenskap og kunst er en tenkemåte som sådan. Dette perspektivet underbygges av den engelske filosofen David Bests kritikk av en subjektiv kunstforståelse og ideer om at følelser er spesielt knytta til kunst og kunstpedagogisk virksomhet. Med Bests kritikk er det blitt mer problematisk å argumentere for at estetisk erkjennelse kjennetegnes av en kombinasjon av følelser og fornuft. Best peker på det meningsløse i det å anta at rasjonalitet er skilt fra, eller står i motsetning til, kreativitet og fantasi (1992; 8).

### **Hva forstår epistemologien med viten?**

Til daglig skaffer vi oss kunnskap gjennom sansing, erfaring og bruk av fornuft, og dette er de grunnleggende kildene for kunnskap. Men det å sanse, erfare eller bruke fornuften gir i seg selv ingen visdom, for det har også betydning hva slags forhold vi har til det vi undersøker, og om våre slutninger er basert på en logisk forbindelse mellom delene i resonnementet. Oidipus var anerkjent for sin visdom, men ute av stand til å forstå sitt eget opphav, og den siste til å trekke korrekte slutninger fra de opplysninger om opphavet som etter hvert ble klarlagt. Det er også noe vi kan kjenne oss igjen i; at vi ofte er mest blinde overfor de som vi står nærmest. Det er også et fundamentalt spørsmål for forskning innafor sitt eget felt og i egne samfunn. Den utfordrende kombinasjonen er mellom nærhet og distanse, og her er det en besnærende likhet mellom forskeren og skuespilleren.

Er det en forutsetning for å forstå et fenomen at vi kjenner det innenfra, at vi selv er preget av det, sånn at bare den som selv har erfaringen kan framstille det scenisk eller som forskning? Performanceestetikken er unektelig preget av en slik tenkemåte, som vi også finner

innafor dagens sosiologi.<sup>4</sup> Eller er det slik at distanse en forutsetning for viten og innsiktsfull scenisk framstilling, fordi den forstår et fenomen best som ikke selv er en del av det? Denne tenkemåten kjenner vi fra tradisjonell antropologi, og den tradisjonelle teatervitenskapen. 'Den tredje veien' åpner for en kombinasjon av nærhet og distanse, som i episk dramaturgi og deler av samfunnsvitenskapen og, og når vi ser på vår egen praksis(teori) både som utøver og forsker. Denne tenkemåten om forskning og teater kan vi knytte til Deltakende (aksjons)forskning, Participatory (Action) Research og interaktive teaterformer (Formumteater, Participatory Educational Theatre og noen typer performance).

Teatret er verken atskilt fra kunnskap eller teori. Szatkowski (1985; 143) har pekt på den etymologiske forbindelsen mellom teori og teater, gjennom den felles roten til *theoria* og *theatron*, og forstår ordet teater som det å spekulere over sider ved vår virkelighet. Ordet 'forestilling' illustrerer en lignende forbindelse, fordi det både viser til noe vi har en mening, oppfatning eller teori om, og til det å presentere eller framstille noe (Lübcke 1988; 178).

Den danske filosofen Jens Riis Flor (1993; 15f) viser til at det på tvers av ulike erkjennelsesteoretiske meningsforskjeller har det vært enighet fra antikken til våre dager om at viten må innfri 3 betingelser, meningsbetingelsen, sannhetsbetingelsen og begrunnelsesbetingelsen (ibid). Dette illustrerer Flor med følgende eksempel:

*Pernille vet at det fins intelligente vesener andre steder i universet, bare hvis*  
 1) *Pernille mener at det fins intelligente vesener andre steder i universet, og*  
 2) *det er sant at det fins intelligente vesener andre steder i universet, og*  
 3) *Pernille har en begrunnelse for å mene at det fins intelligente vesener andre steder i universet.*

For at vi skal kunne klassifisere noe som viten, kreves det at vi har en mening som er velbegrunna, og er sann. Det er ikke nok å ha gode grunner til å tro noe, vi vet ikke noe om et fenomen før vi også kan ha en sannferdig framstilling av det. Macbeth trodde han så en blodig dolk, men måtte erkjenne at denne ideen var basert på en illusjon. Han måtte innse at den dolken han så, var en mental konstruksjon. Hans forestilling om dolken var "a dagger of the mind, a false creation, proceeding from the heat-oppressed brain".<sup>5</sup> Det var bare sant at p (at det var en dolk), hvis, og bare hvis, Macbeth kunne begrunne at p (at det var en dolk). Og det kunne han ikke. Han ble forledet av sine sanser.

---

<sup>4</sup> Jf. Gry Paulgaards drøfting av disse posisjonene i artikkelen 'Feltarbeid i egen kultur - innenfra, utenfra eller begge deler?', i Erik Fossåskaret et al 1997.

<sup>5</sup> Shakespeare 1987; 1051: **Macbeth**, akt II, scene 1.

Men hva er sannhet? Etter oppgjøret med epistemologisk fundamentalisme og positivisme er det få som vil argumenter for evige, uforanderlige eller objektive sannheter, men blir begrepet dermed meningsløst? Bør vi forlate sannhet som kriterium for viten, og kanskje selve ideen om viten, og kun forholde oss til mening? Faren ved denne posisjonen er at den inviterer til en relativistisk holdning; som betyr at det ene synspunkt er like gyldig som et annet, fordi et synspunkt ikke kan være noe annet enn subjektivt. Jeg avviser her den relativistiske posisjonen, og slutter meg til en pragmatisk forståelse av sannhet, som hos Bateson og Kjørup.

Bateson avviser at sannhet er noe som fins og kan avdekkes. Vi kan kanskje si at hvis de og de abstrakte antagelsene eller fakta anses som gitt, så følger det og det. Men sannheten om hva som kan sanses, eller som man kan komme fram til gjennom induksjon fra persepsjon, er i følge Bateson (1988; 27) noe helt annet. Det er ikke mulig å komme til sannhet, hvis vi med sannhet forstår nøyaktig samsvar mellom vår beskrivelse og det vi beskriver, eller mellom hele vårt nettverk av abstraksjoner og deduksjoner, og en fullstendig forståelse av den yre verden. Vi kan aldri påstå vi har endelig kunnskap om noe som helst. Men til tross for dette er begrepet sannhet et nødvendig kriterium, fordi det peker på at noen meninger er feilaktige og andre er velbegrunna. Historikerstriden om holocaust, der for eksempel David Irving har benekta den industrielle utryddelsen av jøder, sigøynere o.a., er et eksempel på betydningen av å opprettholde sannhet som kriterium. Det er fremdeles etterdønninger av denne debatten, med Hans Fredrik Dahls framstilling av Knut Hamsun som dissident i Riksteatrets programhefte til forestillingen *Jeg kunne gråte blod*.<sup>6</sup>

Kjørup kritiserer den postmoderne relativismen, og peker på at erkjennelse ikke er et individuelt, men et sosialt og kulturelt fenomen. Det å ikke knytte sannhet og objektivitet til en betingelse om forutsetningsløshet, betyr ikke at sannhet og objektivitet ikke er mulig å oppnå. Selv om vår viten er basert på visse forutsetninger, og har en kontekst, utelukker ikke det at den ikke kan være pålitelig. Det situasjonsbestemte ved erkjennelsen består nettopp i det at sannheten hele tiden må bearbeides (Kjørup 1996; 26).

### **Hvordan begrunner vi viten i drama/teater?**

Oppgjøret med det litterære teatret er et av de viktigste bidragene til performancekunsten i sen-moderne teater, der for eksempel Hotell Pro Forma like mye har utfordra publikums

---

<sup>6</sup> Se historikeren Odd-Bjørn Fures kronikk *Forræder mot dissenter: Når ordene forfalskes*, Aftenposten 16.10.04, og sosiologen Rune Slagstads svar *Når begrepspolitiet trer i funksjon*, Aftenposten 21.10.04.

persepsjonsevne og skaperkraft, som dets forstand. Vi kan følgelig undersøke et tema, enten det er tekstbasert eller ikke, på svært mange forskjellige måter. Når vi undersøker verden, og skal fortelle om det, vil måten vi komponerer presentasjonen på, etablere en mulig logisk sammenheng.

Selv om de fleste dramaturgier etablerer en logisk sammenheng, gjør ikke alle det, i hvert fall ikke målt etter den tradisjonelle lineær-kausale logikkens mål. Det jeg har kalt episodisk og melismatisk dramaturgi, er uten plot og derfor uten logisk sammenheng mellom hendelsene. Et eksempel på episodisk dramaturgi er den samiske teatergruppa Dálvadisteaterns forestilling *Dálveniego* (Vinterdrømmer), slik den beskrives av den svensk-samisk skuespilleren og regissøren Cecilia Persson (1997; 17). Stykket var tydelig inspirert av Strindbergs *Et Drömspel* både gudedatterens besøk på jorden, hennes forhold til mannen hun møter, hennes reise tilbake til sitt himmelske opphav, og det urealistiske og ulogiske ved handlingsutviklingen.

Det jeg har kalt melismatisk dramaturgi (Allern 2003; 379f) dveler en tilstand, en situasjon eller egenskap uten å se den i sammenheng med andre tilstander, situasjoner eller egenskaper. Jeg har sammenligna Jon Fosses *Nokon kjem til å komme*, med joik (op cit; 385), der man kan finne en lignende fortellemåte, som søker væren mer enn viten. Det er i det minste et mulig aspekt eller nivå i en forestilling, som kan sammenlignes med melismene i gregoriansk sang. På et nivå kan utbroderinga eller gjentakelsene stoppe en eventuell framdrift, og rette oppmerksomheten mot utsmykningen eller ornamentet for seg selv, og ikke den sammenheng det måtte ha. I dramaturgi der det er et plot, etableres det derimot en logisk sammenheng, men det betyr ikke at alle plot er lineære. Dramaturgi som inneholder plot sier da noe om hva slags logikk vi søker å etablere, og om vi inviterer publikum til selv å finne en eventuell logisk sammenheng, eller om det inviteres til å forstå en gitt logisk sammenheng.

De to hovedformene for logisk argumentasjon er induksjon og deduksjon. Jeg konsentrerer meg her om deduksjoner, og peker på hvordan to alternative tenkemåter hver på sin måte er knytta til dramaturgi. I deduksjoner tar man utgangspunkt i ett eller to premiss, og konkluderer hvordan et fenomen er ut fra disse premissene. En deduksjon som konkluderer fra to premiss kalles en syllogisme, og et velkjent eksempel på det er Sokratessyllogismen.

*Alle mennesker dør  
Sokrates er et menneske  
Sokrates kommer til å dø*

En deduktiv slutning som følger logikkens lover, kalles en gyldig slutning. Men vi kjenner mange slutninger som ikke er basert på holdbare premiss, og som derfor gir feilaktige slutninger, jf. Holbergs *Erasmus Montanus*;<sup>7</sup>

*En stein kan ikke fly  
Mor Nille kan ikke fly  
Mor Nille er en stein*

Når en konklusjon blir usann eller ugyldig er i følge logikken enten minst ett av premissene gale, eller så er logikkens lover brutt. Det Sokratessyllogismen hevder er 1) at når A er B, og 2) B er C, da må A være C. Det Mor-Nillesyllogismen hevder er 1) at når A er C, og 2) B er C, da må A være lik B. I følge logikkens lover kan man ikke trekke en slik slutning (Martinsen op cit). Problemet med dette er at i menneskelig kommunikasjon, og spesielt i diktetekunsten, blir denne lineære logikken brutt til stadighet. Det heter for eksempel hos Evert Taube;

*Min elskling du er som en rose  
En nyutsprunget en*

Eller sagt på en annen måte;

*En rose er vakker  
Du er vakker  
Du er en rose*

Olav H. Hauges diktning er fylt av slike språklige metaforer;

*Skraaat  
Seier sagi  
Stø ved  
Ho seier det ho tykjer  
Sagi*

Det sidestilte i logikken gjelder ikke bare språklige formuleringer, men også forholdet mellom hendelser og uttrykksmåter. Spørsmålet blir da om dette betyr at kommunikasjon og diktning som bryter logikkens lover derfor ikke tilfredsstiller epistemologiens kriterier for viten, eller om det fins en epistemologi som ikke utelukker syllogismer, og som også gjør at vi kan oppfatte Holbergs Mor-Nille-syllogisme annerledes? Jeg vil her trekke fram to forhold. Det ene er at deduktive slutninger har vært grunnleggende både for moderne vitenskap og det

---

<sup>7</sup> Vegard Martinsen <http://www.filosofi.no/epist.html>, nettpresentasjon av boka *Filosofi; en innføring*, Kontekst Forlag, 1991, annen utgave internett 2000

rasjonelle, borgerlige drama, og dermed for den klassiske dramaturgien. Den er spesielt tydelig hos Ibsen. Det andre er at det finnes en annen type deduksjon, som illustrerer en alternativ tenke- og fortellemåte.

### Deduksjoner i klassisk dramaturgi

Dramaturgen Ola Olsson (1982; 26f) diskuterer dramaturgi fra det perspektiv at all dramaturgi må ta utgangspunkt i et premiss (hvis x så y), som lanseres i eksposisjonen, og som resten av stykket skal bevise. Selv om vi ikke aksepterer at dette er dekkende for annen dramaturgi enn den klassiske, er det likevel en interessant påpekning. Valg av karakterer og scener blir bestemt av dette premisset, for eksempel i Ibsens *Et dukkehjem*. I dette skuespillet er premisset i følge Olsson at Likestilling for kvinner ødelegger ekteskapet. Premisset angir rammene for hvilken konflikt som skal presenteres og trappes opp, og hvordan premisset til slutt skal bevises (hvordan det går med hovedpersonen, for eksempel Nora). De andre karakterene har bare en legitim funksjon i den grad de bidrar til å bevise premisset. Olsson peker på andre tilsvarende premiss; i *Macbeth* er det at 'hensynsløse ambisjoner fører til undergang', i *Kong Lear* er det at 'blind tillit fører til undergang', i *Othello* at 'sjalusi ødelegger for de som elsker hverandre'.

Olsson medgir at premissene kan formuleres annerledes, og at sannhet ikke er et relevant begrep her. Det åpner for interessante epistemologiske perspektiv, for det går også an å hevde at et like dekkende premiss for *Et dukkehjem* er at Ekteskapet ødelegger for likestilling. Hvis premisset skal være en korrekt deduksjon fra Ibsens skuespill, må det kunne begrunnes med referanse til teksten. Selv om vi aksepterer at teksten åpner for flere tolkninger, åpner den ikke for alle mulige tolkninger. Poenget er at i klassisk dramaturgi kan vi se en komposisjon og iscenesettelse styrt av deduktive slutninger, enten med strukturen hvis x så y, eller strukturen Når A er B, og B er C, så er A lik C (som i Sokratessyllogismen). I begge tilfeller er dette en lineær slutning fra premisser til konklusjon.

### Ikke-lineære deduksjoner

Det som er av større interesse her er at det finnes en annen form for deduktiv slutning, som styrer logikken for en alternativ tradisjon innen drama/teater. Vi finner den i myten (men ikke i alle myter) og den homeriske epikken, Brechts episke dramaturgi, hos Beckett og i senmoderne teaterformer. Det er en sideordna eller sirkulær logikk, som i følge Bateson (1991;



240f)<sup>8</sup> er typisk for biologiske mønstre og mentale prosesser, dvs. for kommunikasjonens verden. Forskjellen mellom de to formene for deduktiv slutning illustrerer han slik;

*Mennesker dør*  
*Sokrates er et menneske*  
*Sokrates kommer til å dø*

*Gress dør*  
*Mennesker dør*  
*Mennesker er gress*

Forskjellen mellom de to syllogismene er måten de klassifiserer på, dvs. deres struktur. I Sokratessyllogismen identifiseres Sokrates som medlem av en klasse, og den plasserer ham i klassen av de som dør. Gressyllogismen sidestiller predikater, ikke klasser eller setningssubjekter. Det som dør er likt med noe annet som dør. Det er en type logikk som er tydelig hos Homer og i *Illiaden*. Homer lar Glavkos formulere følgende til helten Diomedes, når de møtes midt mellom de stridende hærer i kampen om Troja; *Såleis som lauvet i skog er menneskeættene vorne*.<sup>9</sup> Gressyllogismen illustrerer en tenkemåte som ikke er dominert av subjektet, dvs. som ikke er lineær og hierarkisk, og som skaper mening ved å sidestille de to premissene som utgjør grunnlaget for den deduktive slutningen. Den er dessuten metaforisk, den peker på en betydning ut over seg selv.

### **En alternativ epistemologi; kybernetikk og systemteori**

Den sideordna logikken innebærer ikke i seg selv verken konfliktløshet eller verdirelativisme, men et annet perspektiv på kunnskapsprosesser og verdier. Det er en tenkemåte som vi i vår tid finner i kybernetikken og systemteorien. Denne tenkemåten forklarer ikke fenomen ved å søke en opprinnelse eller endelig årsak til fenomenet. Erkjennelse dreier seg ikke om å avdekke en essens eller lineære kausale sammenhenger, men retter oppmerksomheten mot forskjeller og nye begynnelse. Bateson minner oss om at våre sanseorgan bare gir adgang til informasjon om forskjeller; et sanseorgan defineres av dets evne til å svare på forskjeller (Bateson 1988; 17). Det å sanse noe utløses bare av forandring, dvs. av hendelser i den verden vi erfarer, og de blir gjort til begivenheter ved å bevege sanseorganene. Det vi sanser er derfor ikke ting, men forandringer eller forskjeller.

Et kybernetisk system er en selvkorrigerende og dynamisk enhet, som fungerer etter sirkulære prinsipp, som vi kan kjenne igjen i hermeneutikken som forståelsesmåte. Det

---

<sup>8</sup> Bateson kommenterer innvendinger mot å formulere en slik syllogisme, og som blir anvendt på biologien (Bateson 1991; 240f).

<sup>9</sup> Homer 1951; 96, 6. sang

innebærer en fram – og – tilbake - bevegelse, der all informasjon blir spredd til alle deler av systemet. Et system, som for eksempel sinnet, kjennetegnes følgelig av et kretsløp av årsaker og virkninger. Hele dette spørsmålet har i følge Bateson vært vanskelig å fatte fordi vi har lært å tenke på læring som en toledda og lineær situasjon, der læreren 'underviser' eleven (eller forsøksdyret), eller skuespilleren leverer sitt budskap til publikum. Det er en forelda lineær modell for kommunikasjon, for vi har nå fått større innsikt i hvordan interaksjoner fungerer som kybernetiske kretsløp (Bateson 1988; 143f).<sup>10</sup>

### **Dramaturgiske konsekvenser**

I teatret uttrykkes denne tenkemåten i ulike typer dramaturgi, der man søker å sidestille kunstarter, fortellinger, kulturelle uttrykk eller epistemologier, slik vi kan se det i sen-moderne teaterformer som performance. Det var også en målsetning for Brechts episke dramaturgi, og vi kan se den sirkulære dramaturgien i flere av Becketts skuespill, der slutten ikke er noe annet enn en ny begynnelse, der subjektets autonomi er opphevet, og dramaturgien kan inneholde flere perspektiv. Det sirkulære hos Beckett er ikke som hos myten knytta til evig fornyelse, men til evig fortapelse og forfall. Beckett har illustrert dette i egne oppsetninger ved å tegne inn en koreografi for rollenes bevegelser med sirkler, som viser hvordan de skal bevege seg rundt om på scenen. Men han har samtidig illustrert det tvetydige ved å kombinere et bevegelsesmønster i sirkler med korset, jf. hvordan kroppene til Pozzo og Lucky faller over hverandre i 2. akt i *Mens vi venter på Godot* (Beckett 1968; 82). Dette er et trekk ved mange drama, de følger ingen ensarta modell, de kombinerer mer enn gjerne trekk fra flere dramaturgier, de antyder flere mulige tolkninger og anvender gjerne symbol som ikke heller er ensarta.

I Hotell Pro Formas forestilling *Terra Australia Incognita* framheves ikke de spesielle hendelsene, men et perspektiv på verden som er inspirert av den australske urbefolkningen. Forestillingen antyder en forbindelse mellom mytiske tenke- og fortellemåter og sen-moderne teater. Det finnes derfor et mønster som skaper mening mellom hendelsene. Men i motsetning til i myten blir dette mønsteret oppfatta som konstruert av mennesket og dets kultur.

I *Fact-Arte-Fact* undersøker Hotell Pro Forma genteknologiens innvirkning på vår hverdag med utgangspunkt i tvillingfenomenet. Fenomenet tvillinger åpner for en problemstilling om hvor enestående det individuelle menneske er, og forestillingen kretser

---

<sup>10</sup> Jf. de to laboratorierottene som snakka sammen; den ene sa til den andre at nå hadde den klart å få forskeren til å forstå at når den (rotta) pressa hendelsen nedover, skulle forskeren gi den mat.

rundt dette tema ved å iscenesette det dobbelte, avspeilinger, genteknologi og skapelse. Delholm kaller det en 'sanselig gjennomlysning af naturvidenskapelige fænomener', som "befinder sig et sted mellem konstruktion og sansning, bevidsthed og intuition (Delholm i Theil 2003; 103)". Her plasseres tilskuerne i to grupper, som illustrerer og gjentar forestillingens tvillingmotiv. Gruppene går hver sin vei gjennom parallelle rom, slik at man kun ser halvparten av forestillingen, men hører hele. Tilskuerne møtes i et 'mellomrom', og deles igjen før de til slutt forenes i et slutttablå. Dette grepet tar sikte på å forsterke fornemmelsen av mangel på overblikk og kontroll. Hele tiden spilles det på gjentakelser, replikker dubleres, objekter gjentas i nye kombinasjoner, og handlinger speiler hverandre (Christoffersen 1998; 70f). Det kaotiske og flertydige skaper en betydning som flyter, det fins ingen betydning publikum kan avdekke, for den må de skape gjennom denne forestillingen.

Det sidestilte i dramaturgien dreier seg både om koblinga mellom ulike kunstformer, det intertekstuelle og det at et tema belyses fra flere perspektiv. Det etablerer et nomadisk perspektiv, som ikke har et senter for erkjennelsen, men baserer sin viten på forskjeller og forandringer. Vi ser noe sånt i Heathcotes *Askepott*, der en gruppe unge jenter tar utgangspunkt i et aspekt ved eventyret, Askepotts forhold til sine stesøstre, og sine egne erfaringer. Deretter jobbes det med andre tekster som også tar opp søskenrelasjoner, for eksempel fortellingen om Esau og Jacob i 1. Mosebok. Den viten som oppstår fra dette forløpet er ikke knytta til det å oppfatte kjerna i en tekst, men oppstår mellom tekstene og mellom tekstene og gruppas egne erfaringer. Det er ikke en søken etter opprinnelse, men etter nye begynnelse, stadig nye omdreininger i det å forstå og uttrykke søskenrelasjoner (Allern 2003; 59, 318 og 360).

### **Forskningsmetodiske konsekvenser**

Ulike epistemologier og dramaturgier undersøker fenomen og søker viten, men de stiller ulike spørsmål, og skiller seg fra hverandre i forståelsen av hva viten er, og hvordan viten blir til. Klassisk, rasjonell epistemologi og dramaturgi søker å forklare fenomen med utgangspunkt i spørsmålet 'hvorfor'. Det fins flere alternativ til denne tenke- og fortellemåten, og ikke all viten er logisk i snever forstand. Det alternativ jeg framhever er systemteorien, med dens røtter i ikke-moderne tenke- og fortellemåter, som vi finner i myten, ikke-europeisk kulturer som den samiske og alternative. Den klassiske dramaturgien er velegna til å framstille en fortetta spenning, men ikke til å forklare dynamikken i menneskelige relasjoner. For forskningen har den etablert et mønster der forskeren betrakter sitt objekt utenfra, og der man

for å kjenne et fenomen ikke kan se seg selv som en del av det, slik vi kjenner det fra klassisk antropologi, natur- og samfunnsvitenskap. Jeg vil ikke gå mer inn på denne tradisjonen og dens metoder her. Jeg vil i stedet reise oppmerksomheten mot en forskningsmetode som etter 1970 er blitt anvendt på stadig flere områder, også innen drama/teater. Det er den deltakende forskningsmetoden, som på samme vis som sen-moderne teater- og spillformer er basert på en gjensidig interaksjon mellom forskeren og det samfunn eller den gruppe som forskningen er relatert til. Den innebærer ikke bare at forskeren deltar i det fenomen hun undersøker, men at det aktuelle samfunn, gruppe eller fenomen selv kan påvirke forskning.

For teatret innebærer dette at forestillinger ikke skapes for å bli presentert for et gitt publikum, men skapes sammen med publikum. Det gjelder ikke bare en eventuell interaksjon under forestillinger, slik vi kan kjenne det fra Forumteater, men i selve arbeidet med å skape forestillingen, i valg av scener og virkemidler. Det som definerer denne type forskning er graden av makta eller kontroll deltakerne i en slik studie har over forskningsprosessen. Deltakernes egen læringsprosess er en del av forskningen, for å gi dem verktøy til å endre eller påvirke sin egen sosiale virkelighet. Den er en innrømmelse av at erkjennelse ikke primært skjer gjennom tenkning, men at følelser og spill er grunnleggende erkjennelsesformer eller kilder til viten.

”Participatory action research argue that thinking, feeling and acting are three integrated aspects in the process of creating knowledge (Balcazar et al 2002; 18)”.

Dette innebærer at de som deltar, og de forskningsprosjektet angår, også må få komme fram med sine meninger om forskningsprosessen, formulering og analyse av problemstillinger. Det er en dialogisk prosess der en målsetning også er deltakernes egen kritiske erkjennelse. Dette står for meg som den store utfordringen for våre dagers forskning og arbeid med drama/teater. Det er ingen ny idé, men for min egen del ble den en ahaopplevelse under min reise til Kenya i høst, der den ble knytta til Community Theatre, Community Development og Participatory Educational Theatre. Men mer om det seinere .....

## Litteratur

- Allern, Tor-Helge: **Drama og kommunikasjonsteori**, Nesna: Høgskolen i Nesna, 1995
- Allern, Tor-Helge: 'Drama and Aesthetic Knowing in (late) modernity', paper, **The Second International Drama in Education Research Institute**, Victoria, 1997
- Allern, Tor-Helge: **Drama og erkjennelse. En undersøkelse av forholdet mellom dramaturgi og epistemologi i drama og dramapedagogikk**, Trondheim: NTNU, 2003 (Dr. gradsavhandling)
- Aristoteles: **Om diktekunsten**, Oslo: Dreyers Forlag, 1989
- Balcazar, Fabrioco E. et al: 'Participatory Action Research: General Principles and a Study With a Chronic Health Condition', i Jason, Leonard A. et al: **Participatory Community Research. Theories and Methods in Action**, Washington DC: American Psychological Association, 2002
- Bateson, Gregory: **Mind and Nature. A Necessary Unity**, New York: Bantam Books, 1988a (Utgave 1979)
- Bateson, Gregory: **A Sacred Unity. Further Steps to an Ecology of Mind**, New York: Harper Collins, 1991
- Beckett, Samuel: **Skuespill**, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1968
- Best, David: **The Rationality of Feeling. Understanding the Arts in Education**, London: The Falmer Press, 1992
- Bruner, Jerome: **Actual Minds, Possible Worlds**, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986
- Christoffersen, Erik Exe (red): **Hotel Pro Forma**, Århus: Forlaget Klim, 1998
- Flor, Jens Riis: **Erkendelsesteori. En indføring**, København: Folkeuniversitetet. Museum Tusculanums Forlag, 1993
- Fossåskaret, Erik, Fuglestad, Otto Laurits og Aase, Tor Halvdan (red.): **Metodisk feltarbeid**, produksjon og tolkning av kvalitative data, Universitetsforlaget, Oslo, 1997
- Grunnskolerådet: **Drama. Innstilling fra en arbeidsgruppe**, Oslo, 1984
- Grunnskolerådet: **Veiledning til Mønsterplan for grunnskolen 1987. Drama**, Oslo: Universitetsforlaget, 1988
- Gaarder, Solveig: **Drama i klasserommet. En innføring i bruk av drama i barneskolen**, Oslo: Universitetsforlaget, 1998
- Heggstad, Kari Mjaaland: **7 veier til drama. Grunnbok i dramapedagogikk for lærere i barnehage og småskole**, Bergen: Fagbokforlaget, 1998
- Homer: **Illiaden**, Oslo: Det Norske Samlaget, 1951
- Kjørup, Søren: **Æstetiske problemer. En indføring i kunstens filosofi**, København: Munksgaard, 1971
- Kjørup, Søren: **Menneskevidenskabene. Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori**, Roskilde Universitetsforlag, 1996
- Kjørup, Søren: **Kunstens filosofi. – En indføring i æstetik**, Fredriksberg: Roskilde Universitets Forlag, 2000
- Lübcke, Poul (red): **Filosofilexikonet**, Copenhagen: Politikens Forlag, 1988
- Morken, Ingrid: **Drama i oppdragelse og undervisning**, Oslo: Tano A/S, 1985
- Olsson, Ola: **Några anteckningar om dramaturgi**. Rapport från seminariet "Dramatikeren i dialog med sin samtid", 4-11.6.82, Reykjavik, Helsingfors: Nordiska Teaterkomiteen, 1982
- Paulsen, Brit: **Det skjønne. Estetisk virksomhet i barnehagen**, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1994
- Persson, Cecilia: 'Steget mellan gammalt och nytt. En analys av två av Dálvadisteaterns föreställningar', Sápmi, 10/1997

- Shakespeare, William: 'Macbeth', i **The Complete Works of William Shakespeare**, New York: Chatham River Press, 1987
- Szatkowski, Janek: 'Når kunst kan bruges.... Om dramapædagogik og æstetik', i Szatkowski, Janek & Jensen, Chr. B.M (red): **Dramapædagogik i nordisk perspektiv**, Gråsten: Teaterforlaget DRAMA, 1985
- Sæbø, Aud Berggraf & Flugstad, Petter: Drama i barnehagen. Veiledningsbok i drama for barnehagepersonell, Tano, 1992
- Theil, Per: Hotel Pro Forma: den dobbelte iscenesættelse: rum og performance, København: Arkitektens Forlag, 2003
- Ølgaard, Bent: Kommunikation og økomentale systemer i følge Gregory Bateson, København: Akademisk Forlag, 1991 (1. utgave 1986)

Ottar Brox

## ***På jakt etter situasjonsdefinisjonen***

---

*Brox foreleste om betingelser for at samhandling kan komme i gang, og om forholdet mellom begrepene "status" og "rolle" i analysen av samhandling. Han bygde sitt opplegg på to kapitler i sin lærebok "Hva er samfunnsvitenskap", (Fagbokforlaget 1999), som vi har fått høve til å redigere sammen her. Denne læreboka er bygd opp som dialoger mellom en grunnfagstudent, Jakob, og hans tante Marit, som er hjelpelærer i sosiologi.*

Jakob og Marit satt i kantina med matpakkene sine og snakket om løst og fast: Litt om Gerd, Marits svigerinne og Jakobs tante, som kanskje skulle skilles etter 30 års ekteskap. Litt om samhandlingsteori, som Jakob nettopp hadde hørt en forelesning om. Og innimellom om fotball, der de holdt med forskjellige lag. - Så kommer en av Jakobs studiekamerater slengende forbi, og slår seg ned ved bordet. Den livlige samtalen stilner, men etter noen spredte replikker i flere retninger kommer det i gang en meningsutveksling om "status og rolle", et begrepspar som begge studentene synes å ha problemer med å holde fra hverandre. Marit er hjelpsom, men avbrytes i en av sine enetaler av at Marianne, Gerds datter, som studerer fransk, setter seg ned hos sin onkel og fetter - full av trang til å få utløp for sin fortvilelse over foreldrene. Men så lenge Jakobs kamerat sitter der, kan ikke det temaet åpnes. Jakob prøver halvhjertet å holde to samtaler igang samtidig, en om "status og rolle" og en med sin kusine om nye filmer. Kameraten forstår snart at han er tilovers, samler sammen bøkene sine og unnskylder seg med at han skulle ha vært et sted. Det blir en alvorlig og intens samtale mellom de tre slektningene - til franskstudenten må til en avtalt veiledningstime.

Marit: Du har problemer med begrepene "status" og "rolle". Men om du vil forstå hva som har foregått ved dette bordet den siste halve timen, så er slike begreper svært nyttige: Fire *personer* har deltatt i samhandlingen ved dette bordet.

Jakob: Du og jeg og Peter og Marianne.

Marit: Ja. I dagliglivet er det praktisk å kunne identifisere oss med egennavn. Men det sier ingen ting av interesse om oss. (Ut- og tilnavn er en annen sak). Samfunnsvitenskapen har interesse av oss som *sosiale personer*. Og en sosial person er

bygd opp eller satt sammen av en samling *statusser*, som kan variere. Som sosial person er jeg 1) mor 2) samboer 3) hjelpelærer 4) tangoinstruktør 5) din tante og 6) VIF-supporter, bare for å nevne noen av de statusene som definerer meg sosialt, altså i forhold til andre mennesker og deres organisasjoner.

Jakob: Men hva er da "status"? Det gir vel ikke status å være f.eks. hjelpelærer i sosiologi?

Marit: Ord, og ikke minst sosiologiske termer kan ha forskjellig betydning. Og ingen av disse betydningene er "riktige". Ordet "status" brukes noen ganger, og oftest av ikke-fagfolk, for å betegne den *prestisje* som er knyttet til en *posisjon* i samfunnet. Det har vært laget skalaer med "ambassadør" i den ene enden og "skopusser" i den andre. Men jeg og du skal nå bruke "status" for å betegne *de rettigheter og plikter som er knyttet til en posisjon*. Min status om hjelpelærer er definert ved at jeg har plikt til å undervise et visst antall timer, og rett til noen lusne kroner fra Universitetet, mens min status som samboer gir meg noen rettigheter og plikter i forhold til Sigurd. Men la oss gå videre: Byggesteinene i din sosiale person er bl.a. 1) sønn 2) student 3) medlem av Skeid 4) fetter til Marianne 5) min nevø. Din kamerat Peter kjenner jeg jo ikke, men han er i alle fall samfunnsfagstudent og fra en annen kant av landet.

Jakob: Fotball forstår han ingenting av, og han er full av spydigheter over oss som bruker søndag ettermiddag på banen eller tribunen. Men han er visst Sørlandsmester i sjakk, og frikirkemedlem..

Marit: I alle fall måtte samhandlingsprosessen ved bordet få et annet forløp da han kom. Samhandling forutsetter at deltakerne har det som kalles *kompatible* statuser, det vil si statuser som på en eller annen måte passer sammen. Din fotballklubb-medlemstatus er ikke kompatibel med f.eks. hans status som medlem av frikirken. Samhandling blir det først når folk finner ut at de har statuser som passer sammen. Når grupper endres, f.eks. når nye kommer til - som Peter gjorde det - blir det gjerne en "søkefase". Deltakerne leter etter compatible statuser, etter det vi kaller *situasjonsdefinisjon*. Det blir ingen samhandling uten at deltakerne *definerer*



*situasjonen*, og det gjør vi ved å signalisere at vi har kompatible statuser. Det kan du ofte se når folk treffes for første gang, f.eks. i et selskap. De prøver seg med noen løse, tilfeldige replikker, en slags prøveballong, for å se hva slags respons de får. Denne fasen i samhandlinga er altså det vi kaller *søk etter situasjonsdefinisjon*: Har de som møtes noen kompatible statuser? Hvis det viser seg at de arbeider i samme bransje, eller driver samme sport, eller har felles kjente eller slektninger, går den usikre, søkende fasen snart over. Deltakerne kan slappe av, og samhandlingsprosessen går av seg sjøl.

Jakob: Må folk ha samme status for at de skal kunne samhandle?

Marit: Nei. Her ved bordet kom samhandlinga mellom meg og deg og Peter i gang da det ble klart at du og Peter hadde felles studentstatus, og jeg hadde en status som var *komplementær* til deres, dvs. som en slags lærer. Grunnlaget for samhandling mellom din tante Gerd og hennes lege er ikke *felles*, men *komplementære* statuser, som mellom lærer og elev eller mellom kjøpmann og kunde.

Jakob: Og da Marianne kom, kunne ikke samhandlinga fortsette, fordi hun verken er lærer eller student i samfunnsfag. Situasjonen måtte omdefineres?

Marit: Du blir en god samfunnsforsker! Og det lyktes ikke å finne en ny situasjonsdefinisjon. Eller vi kan si det slik at særlig Marianne ville omdefinere situasjonen, slik at våre familiestatuser - som datter, nevø og svigerinne av Gerd - ble relevante. Da ble deltakelsen meningsløs for Peter, og han følte seg overflødig og forsvant.

Jakob: Jeg kommer nok til å være litt mer oppmerksom heretter på hvordan temaene skifter når deltakere i en kantinesamtale kommer og går. Jeg tror jeg forstår hva du mener med felles, komplementære og kompatible statuser, og hvordan samhandlingsprosesser som samtaler avhenger at deltakerne blir enige om situasjonsdefinisjon. Jeg skjønner hva *status* er, men hva er *rolle*? I dag hørte jeg i radioen at "lederen spiller en viktig rolle for kulturen i bedriften" men at "det ikke spiller

noen rolle hva slags fag lederen har lært". Det minte meg om at du for et par dager siden i kantina lovte å forklare meg forskjellen på "status" og "rolle"?

Marit: Som jeg har sagt før, har ingen språkbrukere enerett på ord, slik et globalt selskap har enerett på ordet "Coca-Cola". I dagligtale sier vi ofte "rolle" uten å være så nøye med hva vi mener med det, og mange av mine kolleger bruker det nok som betegnelse på det som jeg kaller *status*, altså de rettigheter og plikter som er knyttet til en sosial posisjon. Jeg har lært å bruke ordet for å betegne den *måten* en utøver sin status på. En lærer kan ikke velge sine plikter og rettigheter - de er fastlagt i og med statusen som lærer - men vedkommende kan velge hva slags lærerrolle som skal spilles. Han eller hun kan opptre som politi, reservemamma, barnetimeonkel eller klovn, og samtidig oppfylle de plikter som lærerstatusen er definert med.

Jakob: Hva er det så som bestemmer valget av rolle? Er det lærerens personlighet som får ham til å opptre som politi i klasseværelset?

Marit: Det kan vel være mange ting, men du er inne på noe viktig. For noen lærere er det nok lettere å spille rollen som politi enn som barnetimeonkel. - Statusen som stortingsrepresentant er klart definert, men noen innehavere av denne statusen spiller rollen som statsmann, mens andre opptre i en mer beskjeden rolle som sine velgeres advokat eller lobbyist. Det beror nok både på vedkommendes personlige egenskaper og f.eks. den troverdighet som han eller hun kan regne med. Men naturligvis kan den samme personen velge å utøve sin status på forskjellige måter. Læreren kan finne det nødvendig - for å oppfylle sine plikter som lærer - å velge politirollen, eller han kan velge å opptre som barnetimeonkel, alt etter hvordan han vil påvirke samhandlingsformene i klasserommet. Barn kan være både for aktive og for passive, og læreren kan gjennom sitt rollespill redusere bråk eller oppmuntre til diskusjon. Det hører med til lærerens profesjonelle repertoar å kunne bruke kroppsspråk, ansiktsuttrykk, plassering i rommet og en rekke andre subtile signaler for å fortelle hvordan han vil oppfattes, altså hva slags sosial situasjon han vil skape i klasserommet. En god lærer kan spille både fangevokter og klovn, ganske enkelt for å oppfylle de plikter som er knyttet til posisjonen som lærer.

- Jakob: Det kan høres ut som om du snakker om teatret?
- Marit: Ja, det er nok der rolleteoretikerne har fått inspirasjon til sin begrepsutvikling. Skuespillere må kunne gå inn i og ut av roller, de må kunne skape svært forskjellige personer på scenen, og om nødvendig la seg instruere av en kreativ instruktør til å framstille personene i stykket på måter som forfatteren kanskje ikke har tenkt på. Nora i Ibsens *Dukkehjem* kan spilles som en heroisk opprører mot patriarkatet, men instruktør og skuespiller kan også gi oss inntrykk av en person som flykter unna ansvaret - de plikter som følger av hennes status som fru Helmer.- Forholdet mellom status og rolle likner på mange måter forholdet mellom dramatikerens tekst og det som skuespilleren gjør ut av denne teksten på scenen.
- Jakob: Jeg liker ikke helt tanken på at vi - i vårt samvær med andre - er skuespillere som går inn og ut av roller, som om det var en slags kostymer eller masker som vi tar på oss for å manipulere andre.
- Marit: Sånn er livet! Eller vi kan si at det er slike ferdigheter som gjør oss til mennesker. Tenk deg tilværelsen som lærer om en *ikke* hadde mulighetene til å variere sitt rollespill etter den umiddelbare situasjonen i klasserommet, at det altså var spesifisert i jobbkontrakten hvordan en skulle opptre i absolutt alle situasjoner. Da ville vi vel ha vært en slags maskiner, og vi hadde ikke hatt bruk for samfunnsvitenskapene.
- Jakob: Men du mener vel ikke at læreren sitter på kateteret og kalkulerer a la dette: Nå vil det nok lønne seg å ta på politilua, slik at elevene roer seg og konsentrerer seg om regnestykkene?
- Marit: Det hender sikkert, men stort sett opplever vi nok vårt eget rollespill som spontant og ukalkulert. Jeg fristes nesten til å bruke ordet "instinktivt". Den gode og rutinerte læreren har vel det samme forhold til sine roller som den gode og rutinerte sjåføren har til pedalene: Han driver ikke og kalkulerer slik: Nå beveger

vogna seg på en måte som gjør det fornuftig å slippe opp gasspedalen, og heller flytte foten over på bremsen. Men spontane handlinger må vel stort sett også "lønne seg" på en eller annen måte - om vi skal fortsette å gjøre dem.

Men naturligvis finnes det andre grunner enn ønsket om å påvirke sam-handlingsforløp til å velge mellom f.eks. forskjellige lærerroller. Det kan være *morsommere* for en innehaver av lærerstatusen å være barnetimeonkel enn å være politi, mens det for en kollega kan være *enklere* å velge omvendt. Noen innehavere av utsatte, krevende og utakknemlige servicejobber kan finne det lettere å spille rollen som smileautomater overfor publikum, enn å sette opp det sure og selvrettferdige ansiktet som kanskje du og jeg ville finne det rimelig å vise de urimelige kundene eller passasjerene.

Det er viktig å være klar over at rollespillet kan "slå inn": Antakelig blir en muntre til sinns av å smile til urimelige tullinger ved skranken enn ved å straffe dem med det sinte og begredelige uttrykket som de sikkert har gjort seg fortjent til.

Jakob: Dette blir vrient! Her forteller du for det første at en kan framtre som noe en ikke er, altså spille en rolle. Og nå mer enn antyder du at den rollen en velger kan "slå inn", og f.eks. bestemme hva slags humør eller følelsesmessige reaksjoner en skal ha. Det høres nesten ut som om du mener at en kan *velge* sine egne emosjoner - ja nesten sin egen personlige identitet?

Marit: Jeg overdriver kanskje poenget litt. Det er selvfølgelig grenser for hvor forskjellig den rollen en spiller, kan være fra det en "egentlig" er, dvs. fra de rollene en spiller spontant og ureflektert. En sur og sarkastisk lærer kan kanskje ikke velge å spille barnetimeonkel for å få løst opp atmosfæren i klasserommet.

En amerikansk sosiolog bruker et illustrerende eksempel for å vise at det kan *skapes* sammenfall mellom rollespill og identitet, eller skal vi si selvoppfatning: - En sersjant får opprykk til fenrik og flytter fra underoffisers- til offisersmessa. Det medfører bl.a. at hans tidligere kamerater får hilseplikt i forhold til ham. Det følger av hans nye status. Til å begynne med gjør dette ham litt flau, og han

besvarer kanskje hilsenen med et aldri så lite glimt i øyet, som om han sa: - La oss nå spille rollene våre! - og dermed tok litt avstand fra sin nye rolle. Men det går ikke lang tid før rollen "slår inn", og han *blir* fenrik - også innvendig. Han merker det som ergrelse om en av de tidligere kameratene hilser litt slurvete eller opptrer litt for familiært overfor ham. Han blir altså provosert dersom de ikke gjennom sitt rollespill bekrefter hans nye status - særlig så lenge han ikke er så sikker på sin fenrikidentitet at den er like selvsagt som hans identitet som mann eller som hvit amerikaner.

Jakob: Kan vi si det slik at vi kan *bli* det vi *gjør*?

Marit: Ja, jeg tror at det er et viktig budskap fra rolleteoretikerne, i tillegg til at vi - for å oppfylle de plikter som følger av vår status - må ha et repertoar av roller å spille på.

Ellers kan det være nødvendig å minne om at alle slike generaliseringer har begrenset gyldighet: Mine egne politiske erfaringer tyder på at den som pusher et politisk budskap, og får andre til å tro på det, etter hvert kommer til å være ganske sterk i troen sjøl - også når han i utgangspunktet hadde et skeptisk forhold til budskapet. Men beretninger fra Øst-Europa under diktaturet tyder på at mennesker som hele livet måtte snakke myndighetene etter munnen, utviklet sine indre overbevisninger helt uavhengig av den propagandaen som utgikk av deres munn. De nektet altså å bli det de gjorde.

## Fra Vattufall til Kenya

---

Tordis Landvik:

### ***Erfaringer fra arbeid med forestillingen "Vattufall" - utviklet av Sør-samisk teater i Björkevatnet, Tärnaby 2003/2004***

Det Sør-Samiske Teateret på svensk side er en del av Det Samiske Teateret i Kiruna, det vil si at de er en del av dette profesjonelle teatrets virksomhet. I tillegg har de et styre sammen med Sydsamisk teater på norsk side. Samarbeidet over grensen har fra svensk side hovedsakelig vært rettet mot teateraktiviteter for barn og unge og tilbud om workshops for å bygge opp kompetansen hos andre interesserte deltakere. Gjennom denne kursaktiviteten håper man å rekruttere ungdommer som vil ta videre utdanning i teater generelt og som skuespillere spesielt. Dette i følge teatersjefen for Den Samiska Teatern.

I Sverige foregikk det en meget sterk sentralisering etter andre verdenskrig. Som en del av denne sentraliseringen ble det også satt i system en meget sterk og effektiv undertrykking av det samiske språk og kultur. I dag har ikke sørsamer i Sverige en svensk - samisk ordbok – så om de vil lære noe må de bruke den norske ordboka. Ingen av skuespillerne snakket sørsamisk i denne forestillingen. Men mange i denne bygda ønsker å lære språket og fra og med 2005 skal alle samiske produksjoner under Det Samiske Teatret i Kiruna i Sverige, være på sørsamisk. Dette er en stor utfordring ettersom så mange må lære seg et nytt språk om de vil spille teater her.

Björkevatnet, er et lite område bestående av småklynger med hus slik det fremstår i dag. I 1951 besto det av 12 'byer', eller bygder som vi sier, med til sammen 174 innbyggere. Dette ble redusert til 10 bygder med 39 mennesker i 1991. I dag teller innbyggertallet i Björkevatnet ca 50 mennesker. Folk her levde av jordbruk, jakt og fiske. Deres rettigheter til jakt og fiske hadde blitt styrket gjennom generasjoner.

Dette prosjektet startet for fire år siden. To kvinner i Björkevatnet, Lena Östergren og Eva Helleberg har vært to drivkrefter i prosjektet – godt støttet av regissør Bjørn Skjefstad fra Gävle Folketeater som i sin tid var med å utvikle og regissere 'Elsa Lauulo'. Lena har skrevet stykket på grunnlag av intervjuer, spesielt trekker hun fram sin far som en svært viktig kilde til materialet. Ved siden av å utvikle og skrive manuskriptet, spilte hun i forestillingen.

Eva er ansatt som prosjektleder i Sør-Samisk Teater. Ved siden av å være produsent for forestillingen var hun lokal instruktør og skuespiller. Min rolle i denne produksjonen begrenset seg til å være det jeg kaller veiledende og støttende instruksjon hvor jeg i enkelte faser arbeidet med endringer av manuskriptet for å tilpasse det til skuespillerens mestringsnivå, andre ganger arbeidet jeg alene med regi der Eva og skuespillerne sto fast og andre ganger regisserte Eva og jeg sammen, men hvor jeg fortrinnsvis forholdt meg til Eva og ga henne mine synspunkter for at hun skulle bringe dem videre til skuespillerne. Dette for at de skulle slippe å forholde seg til to instruktører samtidig. De svenske myndighetene ønsket å bygge ut elvene til kraftproduksjon for å imøtekomme kraftkrevende industri på 50- og 60-tallet. Først sendte de opp forskere og antropologer for å dokumentere hverdagsliv og natur, tok bilder og snakket med folk.

Da antropologene var ferdige, ble ingeniørene og arbeidere sendt opp for å måle opp områdene og regne ut hvor høy vannlinjen skulle være. Den ble 13 meter høyere enn den høyeste pipa. Det neste steg var representanter fra myndighetene som skulle overbevise befolkningen om hvor bra det ville bli for dem om de flyttet fra stedet og startet på nytt et annet sted. Enorme summer ble pøst inn som erstatninger. Myndighetsrepresentantene gikk inn i hvert hus og telte hver skje, gaffel og kniv, møbler og utstyr av alle slag – all informasjon ble behørig samlet og tatt vare på for å gi et tilbud på erstatning som var så høy at ingen kunne takke nei.

Smart nok ble det forhandlet i hvert enkelt hus – ansikt til ansikt. Ettersom dette var et samfunn basert på naturhusholdning i stor grad, endret myndighetene dette til pengehushold med sine store erstatningssummer på kort tid. Folk brukte pengene sine til å kjøpe alle typer varer som var tilgjengelig på 60-tallet i både Norge og Sverige, inkludert biler, selv om man ikke hadde førerkort, reiseskrivemaskiner fordi om man ikke kunne skrive så mye og fjernsyn. Mange ting folk kjøpte visste de ikke hvordan de skulle bruke. De kjøpte fjernsyn uten å tenke på at de ikke hadde verken strøm eller mottakerforhold. De ble lovet fri elektrisitet for resten av sitt liv – hvilket ville si: Å holde liv i en 25 watts lyspære på et kjøkken, omtrent...

Etter utbyggingen var en av konsekvensene at de fikk tåke. En annen var at deres tradisjonelle jakt og fiskerettigheter ble tatt fra dem av lokale myndigheter. De ble også fortalt at de ikke var virkelige samiske fordi de ikke hadde arbeidet med rein, men jordbruk. Lenger nord var andre samer blitt presset til å ta sine reinflokker med og flytte sørover. Dette var begrunnelsen de lokale myndighetene brukte for å frata stedets samer rettighetene deres. Det ble plassert en bom på veien med lås som var umulig å passere. Alle hadde blitt lovet at de

skulle få tilgang til nøkkel til bommen i forbindelse med at saken ble diskutert på informasjonsmøter. – Men dette var bare tomme løfter. Etter mer enn tretti år startet folk å snakke med hverandre om det som skjedde den gangen, om hva de følte mens dette pågikk og de såre følelser de hadde for hva som hadde skjedd.

Forestillingen 'Vattufall' er et forsøk på å fortelle denne historien jeg nettopp har skissert gjennom 11 scener. Lena Östergren, har lest kilovis med dokumenter, hun har søkt etter dokumentasjonen fra antropologene, som ingen vet hvor har tatt veien. Hun har lest aviser, gjort intervjuer og snakket med folk. Hun har vært i et dramatikerkurs og fått respons og veiledning fra andre dramatikere. Scenene har blitt prøvd ut på golvet, endret i samarbeid med skuespillerne og oss som regissører. Forestillingen er berettende, men slutter med en absurd scene hvor nåtid og fortid møtes og peker inn i framtid. Den er morsom, ganske lik en revy i oppbygging og estetisk uttrykk.

Deltakerne var i alderen 12-72 år – 15 skuespillere og musikere. De voksne deltakerne husket mer og mer fra denne perioden etter hvert som prøvetida skred framover. Mye av min tid handlet derfor om å lytte til deres historier og se hvordan de kunne brukes i forestillingen. Det kunne være så enkelt som en liten replikk fra en person til en ekspert for eksempel, mens andre ganger kunne det endre fokuset i en scene. Slik sett bidro skuespillerne med deres egne minner og historiefortellingene ble en form for terapi hvor rollen de hadde i stykket virket som en katalysator og ga dem en form for beskyttelse.

For eksempel scenen som heter 'dimman kommer'. Her skal en mann drikke sin morgenkaffe og se at tåka kommer sigende. Han er meget irritert og forsøker å ringe og klage til 'Vattufall' som tilsvarende 'Statskraft i Norge. Her møter han en telefonstemme som gir han diverse valgmuligheter og bekreft med stjerne. Hans telefon har ingen stjerne og han drar opp mobiltelefon fra lommen. Han får selvfølgelig ikke snakke med noen denne gangen heller og finner ut at han skal skrive et brev. Han henter reiseskrivemaskinen og begynner å skrive. Staver TIL VATTUFALL, men skriver feil og river arkene ut i tur og orden.

Men så skjer det – at skuespilleren som skal ha denne rollen – han skriver feil – hver gang som regien og teksten har fortalt ham. Helt til han en dag plutselig lykkes med å skrive det riktig, fordi han har øvet på det som om det var virkelig. Hva skjer så? Jo, han blir forvirret og går ut av rolle når han spør – Ja, hva skal man så skrive?.... Gjentar høyt en gang til: TIL VATTUFALL. Ja, hva skal man så skrive? Han ser på meg for å få hjelp.

Jeg sier at han ikke trenger å tenke på det, fordi han skal jo bare skrive til Vattufall...- og at vi kan ta det fra begynnelsen igjen. Men det vil han ikke, nei, nå har jeg endelig lykkes



med å skrive det rett, da må jeg fortsette å skrive på brevet. Jeg gir han lov til det og spør han hva han synes skal være med i klageskrivet. Ja, det må jo være noe med 'dimman' – Ja, for å gjøre en lang historie kortere – vi diktet brevet sammen.

Han ble meget stolt over det og jeg tror han tok det med hjem. Han hadde ved flere anledninger fortalt meg at alle kjøpte reiseskrivemaskiner på 60 tallet, selv om ingen kunne skrive på dem, fordi de visste jo ikke hvor bokstavene var på tastaturet. Akkurat som han selv, men det sa han ikke. På neste øving skrev han feil igjen så denne situasjonen gjentok seg ikke. Han måtte av ulike årsaker forlate produksjonen noe senere.

I løpet av prøvene gikk vi dypere og dypere inn i hva historiene virkelig handlet om. På mange måter har det vært et tabu å innrømme deres opplevelse av tapt identitet. Gjennom arbeid med dette prosjektet snakket de om tingene åpent og diskusjonene fortsatte i pausene. Alle steiner ble snudd i disse samtalen. Hva er det å være same i Sverige i dag?

I et lite rom i en tidligere skolebygning, hvor et lite amfi med plass til 40 var bygget opp fant premieren sted. Men 55 møtte opp for å se forestillingen og den eneste måten å få plass til alle var å plassere folk oppe på scenen. I løpet av forestillingen satt folk og kommenterte høyt hva de så, bekreftet replikker, situasjoner og forholdet mellom figurene. Det var en blanding mellom autenticitet og fiksjon. Etter forestillingen ble alle invitert til å feire premieren sammen med deltakerne og en av de vakreste premieretalene jeg har hørt fra en sambygding til en annen ble holdt:

*Denne forestillingen har alt: humor, glede, kjærlighet og poesi, sorg, alvor, ironi og sarkasme. En fantastisk forestilling som handlet om mennesker – om oss og om vår historie. – For sånn var det!*

Etter denne siste talen gikk lyset. Stearinlysene kom på bordet og tredje akten startet – ”berättelser” i en halv time om båtmotorer(sentralt i kjøkkenet og i flere scener foregår farens reparasjon av båtmotorer) gjorde at folk lå langs veggene og vred seg i latter.

**Tor-Helge Allern**

## ***Fra Nesna til Nairobi***

---

*The question is not when community theatre started  
but who killed it*  
(Wakanyole Njuguna, skuespiller)

En delegasjon fra Høgskolen dro i slutten av august 2004 til Nairobi, hovedstaden i Kenya, for å undersøke mulighetene for samarbeid og utveksling mellom HiNe og universitet/høgskoler i Kenya. Delegasjonen ble ledet av direktør Sten Rino Bonsaksen, som selv har flere års erfaring fra Kenya og Øst-Afrika som antropolog og leder av Norsk Folkehjelps prosjekt i Sør-Sudan. Det er allerede kommet i gang et samarbeid med sykepleierutdanningen ved HiNe, der et antall studenter vil ha en eller flere praksisperioder i løpet av studietiden. HiNe ville med besøket høsten 2004 undersøke muligheten for å utvide dette samarbeidet med institusjoner i Kenya, bl.a. til studier i musikk og drama, og allmennlærerutdanningen.

Kenya er et aktuelt samarbeidsland av flere grunner. Det er igjen blitt et av hovedsamarbeidslanda for Norge, etter at de diplomatiske forbindelsene gjenåpna. Mange vil huske striden med Moi-regimet om dens forfølgelse av politisk opposisjonelle, og spesielt saken om Koigi wa Wamwere i forbindelse med hans opphold i Norge. Det viktigste for oss var likevel en faglig interesse for afrikanske kultur, spesielt innen musikk og drama/teater. Den afrikanske kulturen har ikke på samme måte som den moderne vestlige kulturen et strengt skille mellom kunstartene, men kobler sammen musikk, dans og teater på en måte som også inspirerer vestlige kulturarbeidere. Dessuten har den tradisjonelle afrikanske kulturen en lokal referanse; den foregår ikke i lukka institusjoner (som teatre eller konsertsaler), men på torv, gater og andre offentlige møtestedet.

De vestlige kolonimaktens kultur er riktignok fremdeles sterk, ikke minst innafor høyere utdanning. Et illustrerende uttrykk for dette er at det eneste teatret på hele det afrikanske kontinentet som kjører et fast repertoar, *Phoenix Theatre* i Nairobi, i all hovedsak spiller vestlige drama (og først og fremst komedier). Selv nasjonalteatret i Nairobi har begrensa sitt repertoar til 2-3 ulike stykker i halvåret. Men det betyr ikke at det spilles lite teater, snarere tvert i mot. En sak er en omfattende skoleteatervirksomhet, der skoler over hele

landet konkurrerer om å komme til en slags landsfinale i Nairobi i begynnelsen av august hvert år. Det som er av større interesse for oss er det mangfold av musikk/dans/teatergrupper som for eksempel Community Theatre. Det var denne kulturen vi håpet vi kunne komme i kontakt med i Kenya, både for å gi muligheter for utveksling mellom studenter og lærere i våre to land, og kanskje også samarbeid på andre områder (forskning, felles kulturprosjekt).

Pål Fagerheim fra musikk- og Tor-Helge Allern fra dramaseksjonen dro 'nedover' med adresser til et begrensa antall kontakter. Vi landa sikkert og trygt på Kenyatta Airport, men vi ble mindre trygge utenfor ankomsthallen. Vi visste at Kenya ennå sliter med mye kriminalitet og korrupsjon, og at man må forhandle om det meste, inkludert drosjetakstene. Men vi visste ikke helt hva vi skulle gjøre da vi ble omringa av 20 drosjesjåfører, og de fleste kjørte vel det vi ville kalle pirattaxi. Vi måtte tidlig lære oss hvordan dette systemet fungerer, og hva som var rimelig pris på ulike distanser, eller for ulike varer. Og at den samme varen kan være dyrere på et marked enn i en butikk.

Det bor ca 3 millioner i Nairobi, noen av dem er ustyrtelig rike, og mange er grenseløst fattige. Det er mange gatebarn, og under vårt opphold var det opprør i et slumområde med flere drepte. Det ble også avslørt under vårt opphold at flere sykehus angivelig drev med salg av barn, der også en prestefamilie skulle være involvert. Men det nye regimet skal ha kamp mot korrupsjon som fanesak, og på Kenyatta University så vi flere oppslag der folk ble bedt om å gi tips om korrupsjon i egne postkasser.

Våre kontakter viste seg raskt å være bedre informanter og døråpnere enn vi kunne håpet på, og vi kom raskt i kontakt med flere på og utenfor det universitetet vi hadde pekt oss ut som spesielt aktuelt for framtidig samarbeid; Kenyatta University. Det ble holdt møter representanter for Institutt for litteraturstudier, som i Kenya inkluderer drama/teater, og Musikk instituttet, der vi presenterte våre ideer om utveksling. Vi avtalte å arbeide videre med dette prosjektet, og vi inviterte våre kolleger til Nesna i løpet av dette studieåret for å kunne utvikle en mer detaljert plan for et utvekslingsprogram.

Vi møtte svært hjelpsomme folk i organisasjonen *IPAL* (Institute for Performing Artists Ltd), som mottar en god del offentlig støtte fra Sverige. Denne støtten blir bl.a. brukt til informasjonskampanjer, der man lager teater om saker som hygiene, AIDS, kvinners rettigheter, omskjæring, og lignende. De kan også kontaktes av lokalsamfunn, for å lage teater om det de selv anser som viktige saker, og de kan gjøre egne undersøkelser for å finne hva saker et gitt samfunn ønsker å få forandra. Når man da skal vurdere om teaterforestillinga ble

vellykka, ser man ikke da bare på om den ble god kunstnerisk, men om den faktisk har bidratt til å forandre noe.

Ett av de største faglige utbyttene ved vårt besøk, utover det mulige framtidige samarbeidet med Kenyatta University og IPAL, var å få kjennskap til 'det deltakende aspektet' i afrikanske kultur. Det tradisjonelle afrikanske teater, som er den viktigste roten til de nyere teaterformene som brukes i Community Theatre, har ikke et skille mellom skuespiller og publikum, fiksjon og virkelighet, scene og sal, slik vi kjenner det fra den moderne europeiske kunsten. Det vi vil oppfatte som 'publikum', er deltakere, og det er deres levde liv, deres erfaringer og spørsmål som teatret er opptatt av. I Øst-Afrika er det derfor utvikla en egen sjanger som kobler tradisjonelt afrikanske teater med nyere latinamerikansk og europeisk drama, til noe de kaller Participatory Educational Theatre (PET).

Men selv vi møtte stor velvilje i Nairobi, kom vi ikke utenom vår tilmålte kulturkollisjon. Etter noen dager flytta vi fra et hotell i 'turistghettoen' til sentrum (der man ikke bør gå bort fra hotellet etter at det er mørkt om man har livet kjært. Skal man ut, tar man derfor drosje, og helst de som holder til ved hotellet). På det enkle, men rene og sikre Parkside Hotell (nær en politistasjon, og nært det lugubre nattelivet i Nairobi), var det en utmerket pub. Her vanket det bl.a. mange teaterfolk og andre kulturarbeidere. Vår vennlige bartender ville også skaffe oss kontakter, men hva var det nå disse hvite folkene fra nord var ute etter? Jeg ønsket å intervju folk som jobba med teater, og vår nye kontakt markerte sterkt at en samtale med ham var som konsultasjon å regne, og måtte derfor betales for. Men da forpostfektingen var unnagjort viste det seg at Paxton ble vår venn. Han la ned et stort arbeid, uten betaling, for å skaffe meg intervjuavtaler og om mulig se Community Theatre i eller utenfor Nairobi. Nå ble vi tatt inn i varmen, og fikk stadig vekk nye bekjentskap.

Men utenfor Parkside Hotell var nøden like stor. Selv på dagtid blir dører låst og vinduer veiva opp for å unngå mulig trøbbel, og ved lyskryss, der bilene må stoppe blir man fort omringet av så vel håpefulle selgere, gatebarn og krøplinger. Det er ikke i alle drosjer man kan veive opp rutene, låse døra eller åpne døra innenfra. I parken ved hotellet ligger flere av disse jordas fordømte, utslått, og på rekke og rad. Men Nairobi rommer også den fullstendige kontrasten til dette uverdige livet; den gedigne restauranten *Carnivore* der man for en fast pris kan spise så mye man vil av antilope, struts, krokodille, kylling, lam, osv.

Det er også en svært moderne by, med alt fra skyskrapere, internettkafeer, restauranter til store butikksentra. Nairobi ligger på ca 1000 meters høyde, og har et behagelig klima for

en nordboer. Den storslåtte naturen fikk vi ikke tid til denne gang, og vi så lite av produksjonslivet. Men vi fikk et glimt av en viktig ressurs, stolte folk og sterke tradisjoner. Det bør bli flere turer til Kenya og Øst-Afrika.

Kristin Jørgensen og Kurt Are Einmo

## LIVE

---



<http://foto.hinesna.no/albums.php>

**Året er 1962**, det er og på Cuba står det sovjetiske avfyringsklare raketter rettet mot USA. Samtidig er det u-båter fra samme land på vei mot USAs østkyst. Hele verdens nerver er i helspenning. Det fatale skjer, angrepet kommer og det bryter ut full atomkrig mellom de to maktene. Hele NATO står på selvfølgelig på USAs side, og Warszawa – pakt – landene på Sovjets. Norge vil derimot forholde seg nøytral på grunn av deres halvveis gode naboforhold til Sovjet. Norge blir på grunn av denne holdningen umiddelbart kastet ut av NATO og de står nærmest alene i Europa.

**August 1963.** Sovjet okkuperer Finland og Nord-Sverige, og gjør straks om territoriene til Sovjetiske kommuniststater. Omtrent langs grensen til Västernorrlands län og Jämtlands län må de gi etter for motstanden fra NATO. Samtidig inntar de Finnmark, Troms og store deler av Nordland, og bare to måneder senere er Tromsø allerede blitt base for Sovjetiske marinefartøy. I all hast inngår Norge sammen med restene av Sverige en union for å styrke hverandre, foruten de tre nordligste fylkene som blir snudd ryggen til. Sveanord som det nye landet heter har sin nordligste grense nå ved den gamle sørlige Nordlands-grensen, de oppnår igjen et fullverdig medlemskap av NATO.

**Mai 1964.** Det vi engang kjente som Nordland er nå en liten provins i et enormt sovjetisk kommunistimperium. Flere av de Nord-norske fjordene er blitt hus for den sovjetiske marineflåte. Men de sovjetiske styresmaktene har også oppdaget ressursene som finnes langs

kysten, i hovedsak fiskeindustrien, men også et stort oljefunn som er gjort utenfor Helgelandskysten.

**1967.** Oljen gir god økonomi, og mange nordmenn er sysselsatt i oljeindustrien.

Sovjetunionen har derfor investert mange penger i provinsen Nord-Norge. Derfor har ikke det Nord-norske folk lengre noen frykt eller hat for Sovjet. Frykten er heller at det en dag kan regne allierte bomber ned på deres hjem og arbeidsplasser. Samtidig er bitterheten til resten av det gamle Norge til å ta og føle på, siden de ble snudd ryggen til under okkupasjonen.

Likevel blir undertrykkelsen av kirken og de tidligere norske verdier blir tydeligere og tydeligere, og det dannes flere illegale ”Alt for Norge” – grupper, selv om flertallet av nordlendingene er enige om at de har det bedre enn før, tross alt som har skjedd.

For Sveanord sin del er tingene ganske like slik vi kjenner det fra resten av Europa på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. Men hvordan forholdene i Nord-Norge er, vet veldig få. Nord-Norge er blitt veldig lukket, og det er i tillegg liten interesse blant Sveanordingene for hva som forgår der.

**Det er mars 1970.** Den Sveanordske kvinnen Sara Graven har over kortere tid hatt et hemmelig forhold til den Nord-norske mannen Lars Gustavsen. De har truffet hverandre når han har vært på noen kurs i Stavanger. De har bestemt seg for at de skal gifte seg slik at forholdet kan bli offentlig. Bryllupet skal forgå på Nesna, hans hjemsted (av praktiske årsaker), arrangørene av bryllupet er deres venner ekteparet Igor Jivgotskij og Solveig Jivgotska, som også er forloverne.

### **Sovjetisk leder i perioden:**

1964-1982: Leonid Bresjnev







**Tilstede i bryllupet**

1	Sara Graven	Brud	<i>CIA</i>	Karen
2	Solveig K. Jivgotska	Forlover (gift med Igor)		Kristin Jørgensen
3	Øystein Graven	Far til bruden		Carl Jacob Haffnor
4	Ragnhild Guttormsen	Mor til bruden		Tordis
5	Anne Kristin Andersen	Stemor	<i>CIA</i>	Anna s. Songe Møller
6	Jens Kristian Malmbekk	Stefar	<i>CIA – oppdragsoffiser</i>	Tor Helge
7	Tulla Jørgensen	Søster (gift Jørgensen)		
8	Gjertrud Graven	Søster (sammen med Kari, lespisk)		Hedda (drama 1)
9	Målfrid Schøyen	Barndomsvenn		Vigdis Aune
10	Ragnar F. Meis	Studievenn (gift med Astrid)		Knut Berntsen
11	Astrid Meis	Studievenn (gift med Ragnar)	<i>AFN</i>	Karin Bjerkestrand
12	Solfrid Gulbrandsen	Studievenn	<i>KGB</i>	Aina Brox
13	Martin Sakshuus	Kjæresten til Solfrid		
14	Lars Gustavsen	Brudgom	<i>KGB - oppdrag</i>	Mats (drama 2)
15	Igor Jivgotskij	Forlover (gift med Solveig)		Kurt-Are Einmo
	Alf Henrik Gustavsen	Far til brudgom		DØD
16	Sigrid A. Gustavsen	Mor til brudgom	<i>KGB – oppdragsgiver</i>	Kari Mjaaland Heggstad
17	Gunnhild G. Sæter	Søster (gift med Åge)	<i>AFN</i>	Jimmy
18	Frans Gustavsen	Bror		
19	Egil Truelsen	Svoger (gift med Wenche)		
20	Wenche G. Truelsen	Søster		Trine Lise Vollen
21	Asgeir Flockmann	Barndomskompis		
22	Ingeborg N. Flockmann	Kona til Asgeir		Jorunn Melberg
23	Lise Nickolaysen	Studievenn	<i>CIA</i>	Vivi
24	Laila Ødegård	Studievenn	<i>KGB</i>	Prikken Vinding
25	Sigmund Olafsen	Fetter	<i>CIA</i>	
26	Ingeborg Nilsen	Venn		
27	Maria van der Beck	Prestefrue	<i>KGB</i>	Anne Meek

Fredrikke nr. 10, 2005

28	Anders van der Beck	Prest	<i>AFN</i>	Ragnar Setsaas
29	Kari Sandhei	Sammen med Gjertrud (lespisk)		Anette (drama 1)
30				

## Nettverksoppsummering

---

### ***Bachelor – mastergradsstudier***

Det ble vist til at ulike BA-program ikke blir godtatt ved NTNU og HiB. Hvor mye dramapedagogikk må ligge i bunn for at den skal godtas ved NTNU og Bergen? Det er ulik praksis mht. om ex.phil. er en del av bachelorprogram, eller kan ped. erstatte ex.phil / ex.fac.

Vi må sjekke nivået – et minimumsplattform for en norsk BA. Minimum 60 st.poeng.- som sikring i basisinnføring + 30 påbygning ulike teaterfaglige tilbud. Dans/eller tilsvarende må hjelpe for å fylle opp videre i BA.

Ved NTNU ligger ex.phil inne i BA, pluss ex.fac. i estetiske emner.

Master bør være 2 årig. God mix mellom studenter som kommer fra ulike institusjoner med ulike sammensetninger av BA. Mange studenter har ikke ex.phil og ex.fac, men pedagogikk. Med ped. blir BA en faglærerutdanning. Med ex.phil er man nærmere det akademiske og masteren. Det var ikke enighet om ex.phil./ex.fac er en nødvendig del av bachelorprogrammer. Fra dramaseksjonen ved HINE ble det vist til at administrasjonen her har presisert dette som nødvendig.

Lokal økonomi og styring av BA-programmene. Opp til skolene å avgjøre nivåene.

Det er fremdeles behov for en rimelig behandling av søkere, fordi det finnes svært ulike opplegg for denne utdanningen ved de ulike institusjonene. Det ble vist til at søknader ofte er dårlig dokumentert, for eksempel hvordan studieplanen fra de aktuelle studiestedene ser ut. Det ble vist til et nettverksmøte i Oslo våren 2000, som diskuterte overgangen til bachelor/master i drama. Tanken der var at vi burde ha en minimumsplattform for slike studier, slik at overgangen mellom studiesteder og fra bachelor til master blir mer oversiktlig og enklere.

De første 60 studiepoengene bør være klare, fordi dette er minimumsnivået i følge *Rammeplanen for musikk, dans, drama*. Men det ble også stilt spørsmål om det er noe problem med svært ulike studieplaner, og om nivået bør være 60 eller 80 stp for opptak til master. Når lærerutdanning kvalifiserer for opptak ved universiteter, var det i følge representanter fra NTNU et problem når det kun ligger 60 stp i bunn i en bachelor. Det kan gi en B-master. Det er derfor et større problem at man kan komme inn med 60 stp i drama/teater, enn at man mangler ex.phil/ex.fac.

Det er vedtatt at institusjoner innen høyere utdanning kan utvikle og tilby bachelor, men det er forutsatt at det stilles krav til bachelor med tanke på opptak på master. Det organ som har beslutningsmyndighet i forhold til gradsstrukturen, er NOKUT. Men uklarhetene rundt spørsmålet om 60 stp holder for opptak til master, viser at det er behov for et Nasjonalt Fagråd i drama.

Flere institusjoner har en praksis der man kan få bachelor 'på kjøpet', for eksempel som en del av lærerutdanning eller faglærerutdanning.

Her ble det også tatt opp spørsmålet om høyskolene kjemper seg til mastergrader ved å la kvalifikasjonskravet til master være på kun 60 stp i det aktuelle faget. Det foregår et 'rotterace' for å få til nye studietilbud, med utstrakt modulbasert undervisning. Her blir det et problem for nettverket at vi både er konkurrenter, mulige samarbeidspartnere – og kolleger. Diskusjonen konkluderte behovet for en felles plattform for bachelorprogrammer i drama/teater. En minstekompetanse i en bachelor er likevel en sak, et annet spørsmål er hva slags innhold som ligger i de 60 stp.

Et annet problem som ble tatt opp var at det ligger føringer for de 3 første årene i den 4-årige lærerutdanningen, slik at studenter kun kan velge drama det siste året. Men dette er ingen absolutt regel, for det flere studenter tar det 4. året først, dvs. begynner med videreutdanningen.

Vi kommer også opp i beslekta problemstillinger i forhold til studenter fra utenlandske institusjoner, og studenter som har teatervitenskap fra universiteter – og som ikke har dramapedagogikk som en del av sin kompetanse. Dette gjelder særlig masteren i Bergen.

Noen fant dette ekskluderende, men fra HIB ble det vist til at deres master er en master i dramapedagogikk. Dette illustrerer at med flere spesifiserte masterstudier, og muligheten for opptak fra utenlandske institusjoner, blir det enda mer nødvendig å presisere hva som skal kreves for å bli tatt opp.

Her ble det også argumentert for at vi, ikke minst i samarbeid med utenlandske institusjoner, må akseptere studiepoeng for studiepoeng. Vi kan ikke påføre studenter ekstra oppgaver. Men det ble også hevdet at slik utveksling blir ekstra vanskelig med bare 60 stp.

Det har vært en del turbulens i forhold til teoretisk master. Den store kreativiteten er på praktiske kurs, og den kan forvaltes bedre med en mer praktisk retta master, som NTNU forsøker å få til fra 2005.

Det ble til slutt trukket fram, og til stor overraskelse for mange av deltakerne, at den nye rammeplanen for 'Faglærerutdanning i praktiske og estetiske fag' IKKE inneholder noen plan for studier på 'Drama 3-nivå'. Dette har konsekvenser for hvordan studier på dette nivået etableres og utformes på høgskolesektoren, og med tanke på videre innpasning til for eksempel master.

tl/tha

ref

## **Nettverket**

Hvem velges inn i Fagråd osv.? Nettverket bør være det organ som foreslår representanter til ulike råd osv.

Drama 3 henger i løse luften uten noen form for Rammeplan og det er dermed opp til hver enkelt skole å utforme den. Vi som fagfelt må sørge for at vitenskapsteorien og FOU delen i denne delen av studiet. Slik det er nå er det blitt opp til de institusjoner som tilbyr masterstudiet hvilket er nokså udemokratisk. Bedre med nasjonale retningslinjer. Her bør Nasjonalt fagråd komme på banen.

Vi nå unngå at det blir A-B-C-BA, at det blir for enkelt/lette BA fra enkelte institusjoner.

Nye lærerplanen, hvem er representert i dette arbeidet? Kanskje Nasjonalt fagråd sammen med LDS bør delta i dette arbeidet. Viktig å få folk inn som kan formulere faget i den nye planen. Vi blir ikke invitert. Hvorfor? Når fysisk aktivitet skal fokuseres i den nye planen, bør drama-faget stå mer sentralt.

Det er utdannet svært mange dramapedagoger de siste 25 år og som gjør at vårt fag har fått en sterk uformell plass i skolen selv om det ikke har en formell plass. Bruk av drama og den virksomhet til alle dramapedagogene har i seg selv laget et legitimeringsgrunnlag. Veldig mange som har blitt kjent med dramapedagogikk ikke som eget fag, men som undervisningsform. Det gjorde at da kvalitetsreformen ble diskutert var ikke vi (NTNU) invitert til arbeidets siste fase fordi det ikke er et fag i grunnskolen. Men etter at Rassmussen hadde hatt et par møter ble drama-faget innlemmet innenfor de fagene som skal ligge under PPU. En erkjennelse av plassen drama-faget har fått i skolen. Dramapedagogene våre må synliggjøres.

Dette nettverksmøtet bør lage en arbeidende komité under Fagrådet. Sett ned et interimsstyre under Fagrådet, spørre Fagrådet om det. Forslag; NTNU v/Moum Aune eller Rassmussen bør sitte i et slikt interimsstyre og tar initiativet til arbeid med den nye læreplanen og det arbeidet som foregår med andre fag, spesielt gym.

Felles front sammen med andre estetiske fag/fag som er på vei ut av læreplanen.

Forslag om å utforme en støtteerklæring til støtte for STUT teatret i Nederland som er truet av nedleggelse. Tordis Landvik utformer dette snarest.

Mandat til å organisere seg under Fagrådet.

Interimsstyre: NTNU v/Vigdis Moum Aune, Høgskolen i Bergen, Høgskolen i Stavanger, Volda v/Ulvung og Nesna. Finne ut innen seksjonene på de respektive stedene og Vigdis tar initiativet i løpet av november.

Ref. fra minidisc v/Tordis Landvik

**Støtteuttalelse****Supporting Statement for STUT Theatre in Utrecht**

---

Professors of Drama at Norwegian Universities and University Colleges, resolved during our National Conference 21.-23 of October 2004, to express our strongest sympathy and support to the STUT theatre in Utrecht.

Jos Bours and Marlies Hautvast were invited as keynote speakers to the National Congress for Theatre Educators in Norway 20-23. October 2004.

We were all very impressed by the work the STUT theatre has done with immigrants over years.

The value of this kind of work is positive for all participants – actors and audiences and for the human interests as well, because it is close to people's life and their attitude towards life. It's an activity which develops understanding between different people from different parts of the world, building bridges between different cultures in a very positive way.

Today this is more important than ever, to prevent increasing differences between people in democratic countries.

We know STUT Theatre's work would have been impossible without the financial support from the mutual leadership in Utrecht.

- We do hope this financial support will be continued for the next years and we want to express this as a statement from our Conference.

Nesna University College

10.11.2004

The Drama Departement Nesna University College

Tordis Landvik

Assistant Professor



## Takk fra STUT Theatre

---

Hei hei Tordis,

Yesterday the city council of Utrecht decided that we will get the full money to continue our work for the next two years. Well, we are glad after all. We asked for four years, now the glass is half full in stead of half empty. We have to keep our optimism, or not?

Tordis, I want to thank you for your support. I know the members of the council were impressed by the positive words you sent them from Norway about our work. It supported us.

Certainly now it is so important to have the Dutch and the Moroccan inhabitants together at the stage in this time where the hysterical reactions after the murder on Theo van Gogh by a Moroccan Muslim-extremist are in the media.

Little Holland lost its innocence.

Thank you for all! I wish you all the best.

Jos



## Adresseliste Norgesnett

Institusjon	Telefon/fax	Navn	Direkte innvalg	E-post
Høgskolen i Nesna	75057800/ 75057900	Anne Meek Kristin Jørgensen Tordis Landvik Tor-Helge Allern	75057853 75057937 75057852 75057851	<a href="mailto:ann@hinesna.no">ann@hinesna.no</a> <a href="mailto:kjoe@hinesna.no">kjoe@hinesna.no</a> <a href="mailto:tl@hinesna.no">tl@hinesna.no</a> <a href="mailto:tha@hinesna.no">tha@hinesna.no</a>
Høgskolen i Volda	70075000/ 70075051	Prikken Vinding	70075254	<a href="mailto:Prikkenv@hivolda.no">Prikkenv@hivolda.no</a>
Høgskolen i Telemark	35026200/ 35575002	Jan Ragnar Setsaas	35026517	<a href="mailto:Jan.R.Setsaas@hit.no">Jan.R.Setsaas@hit.no</a>
Norges Tekniske og Naturvitenskapelige Universitet	73595000/ 73595310	Vigdis Aune Svein Gladsø	73591501 73591824	<a href="mailto:vigdis.aune@hf.ntnu.no">vigdis.aune@hf.ntnu.no</a> <a href="mailto:svein@dramaturgi.no">svein@dramaturgi.no</a>
Høgskolen i Østfold	69215000/ 69215002	Carl Jacob Hafnor	69215159	<a href="mailto:carl.j-hafnor@hiof.no">carl.j-hafnor@hiof.no</a>
Dronnings Mauds Minnes Høgskole	73805200/ 73805252	Lise Hovik Børge Kristoffersen Brit Paulsen	73805224 73805223 73805213	<a href="mailto:lise@dramaturgi.no">lise@dramaturgi.no</a> <a href="mailto:bkr@dmmh.no">bkr@dmmh.no</a>  <a href="mailto:britpaulsen@dmmh.no">britpaulsen@dmmh.no</a>
Norsk Lærer Akademi	55536900/ 55536901	Elin Thoresen	55536969	<a href="mailto:elin.thoresen@lh.nla.no">elin.thoresen@lh.nla.no</a>
Høgskolen i Stavanger	51831000/ 51831050	Jorunn Melberg Karin B Bjerkestrand Anna Songe Møller	51833499 51833490 51833482	<a href="mailto:jorunn.melberg@his.no">jorunn.melberg@his.no</a>  <a href="mailto:karin.b.bjerkestrand@his.no">karin.b.bjerkestrand@his.no</a>  <a href="mailto:anna.songe-moller@his.no">anna.songe-moller@his.no</a>
Høgskolen i Bergen	55587500/ 55326407	Kari Mjaaland Heggestad Kjersti Hustvedt	55 58 57 13  55585802	<a href="mailto:kmh@hib.no">kmh@hib.no</a>  <a href="mailto:khus@hib.no">khus@hib.no</a>

## **Fredrikke – Organ for FoU-publikasjoner – Høgskolen i Nesna**

Fredrikke er en skriftserie for mindre omfangsrige rapporter, artikler o.a som produseres blant personalet ved Høgskolen i Nesna. Skriftserien er også åpen for arbeider fra høghskolens øvingslærere og studenter.

Hovedmålet for skriftserien er ekstern publisering av Høgskolen i Nesnas FoU-virksomhet. Høgskolen har ikke redaksjonelt ansvar for det faglige innholdet.

### **Redaksjon**

Hovedbibliotekar

### **Trykk**

Høgskolen i Nesna

### **Omslag**

Grafisk design: Agnieszka B. Jarvoll

Trykk: Offset Nord, Bodø

### **Opplag**

Etter behov

### **Adresse**

Høgskolen i Nesna

8701 NESNA

Tlf.: 75 05 78 00 (sentralbord)

Fax: 75 05 79 00

E-postmottak: [ninfo@hinesna.no](mailto:ninfo@hinesna.no)

**Oversikt utgivelser Fredrikke**

Hefter kan bestilles hos Høgskolen i Nesna, 8700 Nesna, telefon 75 05 78 00

Nr.	Tittel/forfatter/utgitt	Pris
<u>2005/9</u>	Slik vi ser det : hva synes studenter om sin egen IKT-kompetanse etter avsluttet allmennlærerutdanning? / Laila J. Matberg og Per Arne Godejord (red.)	35,-
<u>2005/8</u>	Praksiskvalitet i allmennlærerutdanningen : en studie av adopsjonspraksis ved Høgskolen i Nesna / Kåre Johnsen	90,-
<u>2005/7</u>	Argumenter for og erfaringer med fysisk aktivitet i skolen hver dag : en analyse av et utvalg relevant litteratur og prosjekter i og utenfor Nordland / Vidar Hammer Brattli og Kolbjørn Hansen	55,-
<u>2005/6</u>	Praksisorientert lærerutdanning : presentasjon og evaluering av Dalu 2003 (rapport 1 og 2) / Hallstein Hegerholm	145,-
<u>2005/5</u>	Kjønnsrelatert mobbing i skolen : utfordringer for lærerprofesjonen / Arna Meisfjord	30,-
<u>2005/4</u>	Deltids allmennlærerutdanning : opplæringsboka som verktøy i praksisfeltet (2.utg) / Patrick Murphy	45,-
<u>2005/3</u>	Om styrking av samisk språk og identitet med vekt på Helgeland og Västerbotten : rapport fra seminar i Hattfjelldal 27.-28.januar 2005 / Knut Berntsen (red.)	60,-
<u>2005/2</u>	Norsk som minoritetsspråk – i historisk- og læringsperspektiv / Harald Nilsen (red.)	75,-
<u>2005/1</u>	Mobbing i skolen : årsaker, forekomst og tiltak / Oddbjørn Knutsen	55,-
<u>2004/13</u>	IKT skaper både variasjon og læring / Per Arne Godejord	30,-
<u>2004/12</u>	Deltids allmennlærerutdanning : opplæringsboka som verktøy i praksisfeltet / Patrick Murphy	45,-
<u>2004/11</u>	<a href="http://www.fruktkurven.no">www.fruktkurven.no</a> : systemering och utveckling av ett webbaserat abonnemang system / Peter Östbergh	90,-
<u>2004/10</u>	Utvikling av studentenes reflekterte og praksisrelaterte læring / Elsa Løfsnæs	90,-
<u>2004/9</u>	Utvärdering av IT och lärkulturer : ett samarbetsprojekt mellan Umeå Universitet och Høgskolen i Nesna / Peter Östbergh, Laila Johansen og Peter Bergström	85,-
<u>2004/8</u>	Med sparsomme midler og uklare odds : oppfølgingstilbud for nyutdanna lærere / Harald Nilsen og Knut Knutsen	100,-
<u>2004/7</u>	Prosessen bak det å ta i bruk mappe som pedagogikk og vurderingsform / Tom Erik N. Holteng og Hallstein Hegerholm	60,-
<u>2004/6</u>	Utdanning og forskning innenfor samiske miljø på Helgeland og Västerbotten : rapport fra seminar i Hattfjelldal 22. – 23.januar 2004 / Knut Berntsen (red.)	70,-
<u>2004/5</u>	Behov for kompetanseheving innenfor reiselivsnæringa på Helgeland / Knut Berntsen og Ole Johan Ulriksen	35,-
<u>2004/4</u>	Evaluering av databasert undervisning av 3Bi ved Sandnessjøen videregående skole / Johannes Tveita	20,-
<u>2004/3</u>	Skolens verdigrunnlag i et rawlsiansk perspektiv / Ole Henrik Borchgrevink Hansen	25,-
<u>2004/2</u>	Multiplikasjon i småskole og på mellomtrinnet / Bente Solbakken (red.)	45,-
<u>2004/1</u>	Humanistisk eklektisme i spesialpedagogisk rådgivning / Oddbjørn Knutsen	45,-
<u>2003/9</u>	RedBull NonStop 2002 : utveckling av et web-baserat resultatrapporteringsystem för en 24 timmars mountainbike tävling / Peter Östbergh	50,-

<b><u>2003/8</u></b>	"Kan du tenke deg å jobbe for Høgskolen i Bodø" : om Høgskolen i Nesnas etablering av informatikkutdanning i Mo i Rana / Geir Borkvik	25,-
<b><u>2003/7</u></b>	Lærerutdannere i praksisfeltet : hospitering i barnehage og grunnskole / Oddbjørn Knutsen (red.)	55,-
<b><u>2003/6</u></b>	Teori og praksis i lærerutdanning / Hallstein Hegerholm	50,-
<b><u>2003/5</u></b>	Nye perspektiver på undervisning og læring : nødvendige forskende aksjoner med mål om bidrag av utvidet innhold i lærerutdanningen / Jan Birger Johansen	30,-
<b><u>2003/4</u></b>	"Se tennene!" : barnetegning – en skatt og et slags spor / Nina Scott Frisch	35,-
<b><u>2003/3</u></b>	Responsgrupper : en studie av elevrespons og gruppekultur - norsk i 10.klasse våren 2003 Korgen sentralskole / Harald Nilsen	80,-
<b><u>2003/2</u></b>	Informasjonskompetanse i dokumentasjonsvitenskapelig perspektiv / Ingvill Dahl	40,-
<b><u>2003/1</u></b>	"Det handler om å lykkes i å omgås andre" : evalueringsrapport fra et utviklingsprosjekt om atferdsvansker, pedagogisk ledelse og sosial kompetanse i barnehager og skoler i Rana, Hemnes og Nesna kommuner i perioden 1999-2002 / Per Amundsen	80,-
<b><u>2002/1</u></b>	Augustins rolle i Albert Camus' Pesten / Ole Henrik Hansen	35,-
<b><u>2001/6</u></b>	Etniske minoritetsrettigheter og det liberale nøytralitetsidealet / Ole Henrik Hansen	35,-
<b><u>2001/4</u></b>	Evaluering av prosjekt "Skolen som grendesentrum" / Anita Berg-Olsen og Oddbjørn Knutsen	70,-
<b><u>2001/3</u></b>	Fra Akropolis til Epidaurus / Tor-Helge Allern	40,-
<b><u>2001/2</u></b>	Hvordan organisere læreprosessen i høyere utdanning? / Erik Bratland	45,-
<b><u>2001/1</u></b>	Mjøs-utvalget og Høgskolen i Nesna : perspektiver og strategiske veivalg / Erik Bratland	30,-
<b><u>2000/11</u></b>	Implementering av LU98 / Knut Knutsen	120,-
<b><u>2000/9</u></b>	Moralsk ansvar, usikkerhet og fremtidige generasjoner / Kristian Skagen Ekeli	40,-
<b><u>2000/8</u></b>	Er dagens utdanningsforskning basert på behavioristisk tenkning? : drøfting av TIMSS' læreplanmodell fra et matematikdidaktisk synspunkt / Eli Haug	90,-
<b><u>2000/7</u></b>	Sosiale bevegelser og modernisering : den kommunikative utfordring / Erik Bratland	50,-
<b><u>2000/6</u></b>	Fådeltskolen - "Mål og Mé" / Erling Gården og Gude Mathisen	60,-
<b><u>2000/4</u></b>	Bidrar media til en ironisk pseudo-offentlighet eller til en revitalisering av offentligheten? / Erik Bratland	40,-
<b><u>2000/3</u></b>	FoU-virkomheten ved Høgskolen i Nesna : årsmelding 1998 / Hanne Davidsen, Tor Dybo og Tom Klepaker	35,-
<b><u>2000/2</u></b>	Maleren Hans Johan Fredrik Berg / Ann Falahat og Svein Laumann	150,-
<b><u>2000/1</u></b>	TIMSS-undersøkelsen i et likestillingsperspektiv : refleksjoner rundt dagens utdanningssektor og visjoner om fremtiden / Eli Haug.	30,-
<b><u>1999/2</u></b>	Kjønn og interesse for IT i videregående skole / Geir Borkvik og Bjørn Holstad	20,-

**1999/1** Fortellingens mange muligheter : fortellingsdidaktikk med analyseeksempel / Inga Marie Haddal 70,-  
Holten og Helge Ridderstrøm.